أفكار
افتتاحيــــة

شـروط الكتـــابة

قرأت خبراً في إحدى الصحف، يتضمن فحواهُ مطالبة نائبين فرنسيين بسنّ قانون يمنع التدخين في أماكن متعدّدة، ولم يتوقف الخبر عند هذه المطالب، وإلاّ فهو خبرٌ عاديٌّ، لا غرابة فيه، ولا جدّة. فمنذ زمن طويل وهيئات ثقافية وجمعيات ومراكز تطالب بمنع التدخين في الأماكن العامة، وإنما الغريب في الخبر أن ينسحب منع التدخين ليشتمل أحداث الروايات، وينتزع السجائر من بين أنامل أبطالها.

فمنذ متى تخضع الرواية لشروط القرّاء، والمتلقين، أو لشروط الساسة، والمتنفّذين؟ فالتمرد طبيعة إنسانية مستمرة على مدار التاريخ وهو – أيّ التمرُّد – هو الذي يؤدي للتطور، والابتكار، والتجديد، والرواية ليست معنية بتقديم ما هو أخلاقي للقارئ، أو توصيل رسالة أخلاقية، وإنما تحمل رسالة فنية تخرج من إسار الواقع إلى عالم متخيّل، وتتولّد أحداثها في بُنى غير قابلة للخضوع لمنطق الحياة، أو الواقع نفسه، فالكاتب يصوّر عالمه الروائي بتناقضات الحياة، وتعقيداتها، وتشابكها الإنساني، فتنطلق شخوصُها في دفع الحدث لتصوير عالم افتراضي في سلّم الحياة،

أو الكون. فإذا كانت الرواية تتمرّدُ على تقاليد الكتابة، والقوالب الجاهزة، والقيم الزائفة، في المجتمع، فكيفَ لها أن تخضع لمنطق الواقع، وشروطه؟!

نجَحَتْ الرواية من الافلات من قيود «الأدب الملتزم» عبر مسيرتها، وتمرّدت على كلاسيكياتها التي سادت في فترة مبكّرة، سواءً على مستوى الشكل، أو المضمون، وخرجتْ عن مسارها الذي أرْهق القارئ، وجعلته قارئًا مُتفرّجًا. في حين أنّ القارئ، أو المتلقي، بالمفهوم الحديث، أصْبح مشاركًا في العمل الروائي، بل جزءاً لا يتجزأ من لُحْمَة الرواية.

فالرواية تقدّم نسيجًا غير مألوف من تفاعلات الشخصية مع الحدث في لغة سردية تفوق منطق الأشياء، وتخالف ما هو سائد ومعروف، وتتخَطى القوْلبَة النمطية في أحداثها، وتنزاح إلى صراعها مع الواقع من أجل الحرية.

أليست الدعوةُ التي خرج بها الناثبان الفرنسيّان دعوةً ترفضها الكتابة في فهمها لعالم ثوريٍّ، ومتمرّد، على كلّ أشكال الواقع، ومضامينه؟ نوجّه دعوة خالصة إلى كتابة منفلتة من قيود المجتمع، ومن القوالب الجاهزة التي تؤطّر العمل الإبداعيّ.

رئيس التحرير

أحمد دحبور وفاعلية التناص

د. إبراهيم خليل



على الرغم من وفرة أشعاره، وغزارة آثاره، لا يجد الباحث عنه من الدراسات سوى القليل جدا، من الذي لا يؤبه له، ولا يعتدّ به. فثمة إشاراتٌ لشعره في كتب تتناول الشعر الفلسطيني الحديث سواءً من زاوية الجماليات، أو المقاومة، أو الاستشهاد، أو التناص الديني، والأدبي، والأسطوري، وما إلى ذلك من لفتات اضطر إليها دارسون بحكم الشمول الذي تتسم به دراساتهم: كالدراسة التي وضعها بعض الباحثين عن التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ونشرت في مجلة الجامعة الإسلامية بغزة، (1) والدراسة التي وضعها يحيى الآغا في الدوحة عن جماليات القصيدة في الشعر الفلسطيني المعاصر (1996)، والمقالة التي كتبها هادي دانيال في البعث السورية 2009، والدراسة التي وضعها أحمد الخطيب عن الشعر المقاوم، وإزاء هذا الوضع، الذي هو أقرب إلى التعتيم، والإهمال، يستحق الشاعر أحمد دحبور الالتفات مجددًا، لا سيما وأنه حظي في الشهر الثالث من العام الحالي 2012 بوسام الاستحقاق من الإدارة الفلسطينية برام الله، وأقيم له تكريم في الشهر الرابع من السنة في مدارس أمين الحسيني في البيرة، وقبل ذلك كرمته جامعة الأزهر الإسلامية بغزة.

وأحمد دحبور، مثلما هو معروف ولد في حيفا بفلسطين سنة 1946، وهذا يعني أنه غادرها لاجئا وعمره سنتان حسب، وكان الاتجاه إلى حمص في سورية، لذا نشأ ودرس في مخيم للاجئين، ولم يتلق دحبور تعليما أساسيًا عاليًا فاعتمد على نفسه، ونشأ بسبب ذلك قارئا نهمًا، قرأ الكثير من دواوين الشعر العربي القديم، والحديث، وقرأ ما تيسر من مصادر الأدب العربي في غابره، وجديده، واطلع على الأدب العالمي من خلال الترجمات المتوافرة، وساعدت الوظائف التي شغلها

أستاذ اللغويات والنقد الأدبي في الجامعة الأردنية.

على صقل ثقافته، وشعره، ومنها رئاسة تحرير مجلة اللوتس حتى عام 1988 وإدارة الدائرة الثقافية بمنظمة التحرير الفلسطينية، ورئاسة تحرير مجلة البيادر الفصلية التي صدرت في تونس لبضع سنين. وقد فاز بجائزة توفيق زياد للشعر عام 1998 وصدرت له مجموعات شعرية عدة منها: الضواري وعيون الأطفال(1964) وحكاية الولد الفلسطيني 1971 وطائر الوحدات 1973 وبغير هذا جئت 1977 واختلاط الليل والنهار 1979 وواحد وعشرون بحرًا 1981 وشهادة بالأصابع الخمس 1983 وديوان هكذا 1990 وهنا .. هناك 1997 وجيل الذبيحة 1999 وكانت دار العودة ببيروت قد أصدرت المجموعات السبع الأولى في مجلد واحدٍ بعنوان «ديوان أحمد دحبور » 1982 مع مقدمة.

في الدراسة الآتية نتوقف عند ديوانه « هنا .. هناك »(2) بنيّة الوقوف على معلم من معالم الحداثة الشعرية التي كثر تناولها في الدراسات المعاصرة، وهي فاعلية التناص في شعر دحبور الذي يتضمنه هذا الديوان. وطريقتنا في هذا التناول تختلف تمامًا عن طرائق الباحثين وجهابذة الآداب ممن سلكوا طريقا وازنوا فيه بين التناص وضروب من الاقتباس، والتضمين القائم على توظيف التراث بصورة من الصور، واستدعاء النموذج الإنساني التاريخي، أو الأسْطوري، وربما ذهب التوسع ببعضهم إلى موازنته بالسرقات الأدبية، والمعارضات(3).

فالتناص – مثلما نرى – ليس اقتباسًا ولا تضمينًا، ولا سرقة شعرية أو نثرية، ولا استدعاءً لنموذج تاريخيّ، أو أسطوري، فهذا كله معروف في الشعر وتحدث عنه بلاغيون ونقدة في القديم والحديث، وإنما الذي نراه هو ما يراه التفكيكيون في تأكيدهم أن نسيج النص الأدبي الإبداعي، وغير الإبداعي، يتألف من ألفاظ واصوات وإيقاعات ورموز ذات مفاتيح دلالية واستعارات وكنايات سبق لها أن ظهرت هنا أو هناك في هذا النص أو ذاك، لا بمقتضى الاقتباس، أو التضمين، وإنما اللغة بطبيعتها تملي على المبدع هذا التناصّ. فالنص الأدبي كما لو أنه يكتب نفسه بنفسه، والمؤلف ليس سوى وسيط، أيّ أن المفردة التي يستعملها الشاعر، أوالكاتب، عندما تهبط من عليائها لتتبوأ موقعها من النص تفعل ذلك بعد أن كانت قد ترددت في نصوص أخرى لا حصْر لها، وكذلك العبارة، والصورة، والاستعارة، حتى الجديدة المبتكرة منها لا تخلو في الكثير من الأحيان من عناصر لفظية جرى تداولها في الأدب شعره ونثره. وقد يستطيع الدارس نسبة النص للمؤلف، على الرغم من ذلك، لكون هذا التناص بني على أساس أن هذه المادة جرى تكريرها في النص فتحوّلت من مادة سديميّة إلى نص ذي موضوع خاصّ هو الذي يقترحه المؤلف على القارئ. وهذا بدوْره يتلقى النصّ بما فيه من ألفاظ ، وعبارات ، وصور، واستعارات، وكنايات، وإشارات، فتنتج في ذهنه موضوعا قد يتطابق مع موضوع المؤلف، وقد لا يتطابق، على الرغم مما بين الموضوعين من قدر مشترك. واللافت عند دحبور أنه يخاتل التعبير، ويناكفُ الكلمة، والجملة المتداولة، فتكسب على يديه شكلا مغايرًا، وربما دلالة تختلف عما هو مألوفٌ، وسائد، فهو يجد نفسه مضطرًا لاستخدام عبارة متداولة كثيرًا ، من ذلك عبارة « كل شيء على ما يرام » فنجدها في قصيدة له تكتسبُ صياغة أخرى عن طريق الاستبدال:

قنفذ في اليدين

شفرة في العناق

كل شيء على ما يراق

والمساء النحيل يراوح ما بين عاصفتين

هكذا يسرد المشهد اللحظة المحتواه

تقع الأم تحت يمين الطلاق (4)

فهو بتغييره كلمة يرامُ بأخرى « يراق » يؤكد أن الأمر ليس اقتباسًا، ولا تضمينًا لهذا التعبير المتكرّر، وإنما هو

إعادة صياغة تضفي عليه معنى جديدًا. وكذلك التعبير الذي يقال في العادة « رمى عليها يمين الطلاق » جرى التلاعب به، وتغييره، مما أضفى عليه معنى آخر، فالأم هي التي تقع تحت طائلة اليمن، وبهذا يثبت لنا الشاعر أن اللفظ الذي عرف في هذا المقام، واعتاده المتكلمون، واعتاده القراء، قد ظهر بصورة أخرى مغايرة مما يستدعي ضرْبًا من التلقي الذي يتناسب وهذا التحوير. ومن المألوف في اللهجة الفلسطينية تشبيه الأبناء الصغار بالزغاليل، وقد ورد هذا في قصيدة شعبية على لسان أسير فلسطيني أيام الانتداب البريطاني ذكر فيها خوفه الشديد على مصير كمشة زغاليل، قاصدًا بهذا اللفظ الأبناء الصغار، وهذا غير بعيد عما قصده شاعر عربي قديم هو الحطيئة الذي وصف بناته وأبناءه الصغار بزغب الحواصل، وهذا يذكر بهذا؛ فالكلمة ها هنا لم ترد في قصيدة دحبور على سبيل الاقتباس، أو التضمين، أو أي شيء من هذا القبيل، وأضرابه، وإنما هي اللفظة تفرض نفسها، وتقتحم العبارة دون أن تخل بعفوية السياق، ولهذا تنسجم مع مفهومنا للتناصّ الذي يعني تدافع الألفاظ ، والعبارات، والصور في النص، كما لو أنها هي التي تقدم نفسها للقارئ وليس صاحب النص:

هكذا.. وزغاليلها بين بين

تمر الفصول ويبقى حبيس الإطار

ولكنها الريح تقتلع الظفر من لحمه

وصغير الزغاليل من أمه

فاستمع للجنون المُعار(5)

لو سلمنا من باب الجدل أنّ في كلمة زغاليل تناصًّا من نوع (أطاعن خيلا من فوارسها الدهرُ) فهل سنسلم بذلك عندما نقرأ قوله (ولكنها الريح تقتلع الظفر من لحمه)؟ من الواضح أن هذا غير يسير على قارئ يدرك المعنى الذي يوحي به السياق، فالمثل الشعْبيّ ينفي خروج الظفر من لحمه، فيما يؤكد الشاعر أن الريح تقتلعه فضلا عن خروجه منه. ولهذا فإن أيّ ادعاء بأن الشاعر يقتبس المثل ادعاءٌ تفنده الدلالة وهي أن الريح، بما تعنيه من رمز – ها هنا- تمكنتْ، خلافا لنواميس الكون، من أن تقتلع الصغير من وطنه- حيفا- وأن تقذف به في المنافي؛ تارة في حمْص، وطورًا في تونس، وطورًا ثالثا في غزة، وهكذا.. والشيء نفسه نجده في المقطع الآتي:

ولا صوْتَ

آوي إلى جبلٍ

ثم لا أسمع الصوت فيما تسوق إليّ من السجن

شمسًا تعنّي

يا أخا أمّه لم تلدني(6)

ففي هذا المثال يعاند الشاعر اللغة السائدة، فيجعل المثل المشهور « رب أخ لك لم تلدْهُ أمك » مقلوبًا وهو في البيت الأخير: أخ أمّه لم تلدني. أما الذي يذكرنا بخطاب النبي نوح – عليه السلام – لابنه، وقول الأخير آوي إلى جبل، فقد يرى فيه بعض الدارسين، ونقاد الأدب تناصًّا دينيًا على مستوى التصنيف الذي أرادوه، ونظموه أبوابا مثلما مر، ولكننا لا نرى في ذلك إلا أن الشاعر يقول على لسان المتكلم إنه يحاول النجاة بنفسه بشتى الوسائل، بما في ذلك الاتجاه إلى جبل يعصمه من ماء الطوفان، ولكن الصوت الذي كان يتوقع أن يساعده لا يُسمع، فهل هذا هو ما توحي به الآية الكريمة ليسمى تناصًّا دينيا؟ من المؤكد أن الإجابة عن هذا السؤال ستكون بالنفي، ولو جرى بذلك قلم الشاعر، فالمعنى العميق مختلف عن المعنى الظاهر، والسياق هو الفيصل في ذلك. وفي قصيدة أخرى للشاعر عنوانها «خيرٌ من ألف شهْر » (7) وهو عنوان يذكرنا بلا ريْب بسورة « القدر » والقصيدة بنيت على محور نصي يتمثل في تكرير الشاعر لعبارة واحدة في رأس كل مقطع، وهي « إذا انفتحت ليلة القدْر لي ». ومعروف أن هذه العبارة ترتبط بمعتقدات عن ليلة القدر لدى المسلمين، وأنّ



باب السماء يفتح، وتتقبل الدعوة من الداعي الذي تنفتح له أيًا كانت تلك الدعوة، والشاعر هنا بتكراره لتلك العبارة لا يقصد ما يعتقده الناس، وما يتمنونه فعلا، وإنما هي عبارة تعبر عن شعوره المطلق باليأس، والإحباط ، وأن أبواب الأمل مغلقة في وجهه، وذلك لما يحس به من اغتراب ، ومن توق، وحنين للعودة إلى بلده في حيفا التي يمنع عنها بينما يسمح له أن يحل ببلد آخر ، مع أن المرء يظل دائم الحنين لمنزله الأول، المنزل الذي شهد ولادته، فالمقطع الذي نقتبسه - ها هنا - مقطع تزدحم فيه الإحالات إلى نصوص جرى دمج بعضها ببعض حتى لم تعد تشبه تلك النصوص المُغيّبة عن القصيدة:

إذا انفتحت ليلة القدر لي

فلا تغلقيني

ولا تحسدي - بعد - هذا الجسد

لأنك أولى بهذا الحسد

فمنذ اغتراب التراب عن المنزل الأول

ومنذ اختلاط الأسى باليقين

يخلبك لي بلد من ثرى الياسمين

واني لحلّ بهذا البلد (8)

فليلة القدر، والحسد (من شر حاسد إذا حسد) والاغتراب، والتراب، والمنزل الأول (وحنينه أبدا لأول منزل) واليقين، والثرى، وحلّ بهذا البلد، كلها تكوينات لفظية جرى تداولها في القرآن الكريم، وفي الأدب، واختلطت مثلما تختلط الألوان في الرسوم المائية، أو الزيتية، لتفصح عن تأثيرات بصرية جديدة لا علاقة لها بالألوان التي سبقت عمليّة المزج والتركيب، ولست أظن فيمن يقرؤون الشعر من لم يسمع ببيت المتنبي (354هـ) المشهور الذي يقول في مصراعه الثاني «تجري الرياح بما لا تشتهي السفن» والمعنى في البيت معروف، وهو أن الأمور قليلا ما تكون مواتية للإنسان، على وفق ما يرجو، ويتمنى، بل تأتي في معظم الأحيان خلافا ما يأمل، ويصبو، ويتوقع، والشاعر أحمد دحبور، فيما هو يتحدث على لسان المتكلم عن علاقته بفلسطين وطنا أحلى مما يحتمله الندى، وأحلى مما تنشره أغاني البلابل في الفضاء الكوني، تحلو البلاد بعيني غريمه مثلما تحلو بعينيه، وبما أن الغريم هو الأقوى، فإن الرياح - بهذا المعنى - لا تجري في هذه الحال بما يدفع بالسفن في الاتجاه الصحيح، بلْ تهبُّ هبوبًا يعرقل الإبحار، ويجدّ الصراع، ويصطخب، فتبدل الأرض ثيابها، والمدائن، والجهات الأربع، ولكنْ فلسطين الوطن تظل في رأي هذا المتكلم أمّ البدائل، أي: أم المدائن إذا صح التعبير:

ولكنّني سأحلى فلسطين

فوق احتمال الندى

فتحلو بعين الغريم، وتحلو بعيني

فيما يجنُّ الصراع

ويسري الشراع

بما ليس يرضي السفائن

لتدخل جرثومة العدل هذي المدائن

فتستبدلُ الأرضُ كلَّ الجهات

وتبقى فلسطين أم البدائل (9)

القرآن الكريم

ويبدو لمن يقرأ القصائد بحثا عمّا فيها من اقتباسات – إذا صح أنّ فيها اقتباسات- يكتشف وفرة ما فيها من القرآن الكريم، وهذا، بلا شك، يطمئّن منْ يبحثون عما يعرف بالتناصّ الديني. ففي واحدة منها بدرت من الشاعر كلمة « فلذة من جهنم » في وصف صبيّة، وربما كان التعبير دالا على ما تتصف به من جمال صارخ، وحسن باذخ، وترفع عن العاشق شامخ، غير أن الشاعر سرعان ما ربط بين العذاب، الذي يسببه حرمان العاشق من ذلك الجمال الملائكي المتمثل في تلك الصبية، وذلك العذاب الذي ينتظر العصاة في نار جهنم، فعلقتْ في ذهنه كلمة غرام، وهي الكلمة المشتركة بين عذاب جهنم، والعشق، الذي يصل حدّ الجنون، فما كان من المتكلم إلا أن أضاف بعد كلمة جهنم جزءًا من آية، وهي: إن عذاب جهنم كان غرامًا. فالعذابُ، والغرام، وجهنم، عناصر ثلاثة مشتركة في السياق، مما يدعو إلى القول بأن التعبير ها هنا قام على أساس من التداعي، والترابط بين الألفاظ، ترابطًا يستدعيه السياق اللفظي:

لم يزل كل شيء

فيا أيَّ شيء أحب إلي

هل تغيرتُ

هذي الصبية لما تزل تتخطرُ

لما تزل فلذة من جهنم

إنَّ عذاب الصبية كان غراما

ولها أنها

كانت امرأة غيرها قبل عشرين عامًا(10)

سليل ذلك الأعرابي

وفي قصيدة للشاعر بعنوان فكة الأيام (11) يذكرنا المتكلم بحكاية الأعرابي الذي داهمه لصوصٌ، وقطاع طرق، فأخذوا إبله، وهي كثيرة، وعندما رجع عائدا للبيت سألته زوجه عنها فأخبرها بما حدث، فما كان منها إلا أن وبخته على جبنه، فطمأنها إلى أنه قال الكثير في شتمهم، وهجائهم، فعلقتْ على ذلك بكلمة سارت مثلا شرودًا، وهو وقولها: أشبعتهم سبًا وأودوا بالإبل. وفي قصيدة دحبور يبدو المرتشي الثمل الذي يخاطبه المتكلم في موقع الأعرابي، والمتكلم في موقع الزوجة، أما ما يقابل الإبل في الحكاية فلا يصرح به المتكلم إلا في نهاية القصيدة حين تصير الإشارة إلى أرْض، وإلى غابة، يريدها كاملة من غير تجزئة، ولا تفاوض، فهو بعبارة أكثر تصريحًا يرمز بهذه الحكاية لما رتب من صفقات جرى فيها شيء من مقايضة البلاد (الغابة الكاملة) بجزء منها، وترك للمقايض أن يسب اللصوص، ويشتم قطاع الطرق مثلما يريد ، ويشاء:

أيها المرتشي المنتشي بالصراخ الثمل

كيف أخرجت جدك من متن سيرته المنتقاة

فأوسع شتما لصوص الفلاة

وأودوا بكل الإبل(12)

فالمتكلمُ هنا يرى في المفاوض سليل ذلك الإعرابي الذي فرّط بالإبل مكتفيا بشتم اللصوص، ولكنّ الفارق، هو أن هذا

المفاوض تلقى بعض الرشوة، وهي الجزء المستعاد من الوطن، وهو سعيد بذلك، وفرحٌ، يكاد من شدة فرحه أن يكون ثملا منتشيًا مثلما ينتشي المخمور قبل أن يستيقظ من سُكره. والقارئ مدعوّ لمقابلة هذا التأويل بالحكاية الأعرابية ليكتشف بيسر أن البنية البرانية للمقطع توحي بشيء مغاير للبنية العميقة، وهي الدالة على مقتضى الاقتباس. وعلى هذا النحو يتكرّر في شعره التأكيد على زمن الوصل(13) لا للتذكير بموشح لسان الدين بن الخطيب « جادك الغيث » بل للدلالة على زمن مضى في فلسطين، وانقضى، ولم يعد بالإمكان أن يستعاد ، ولا على سبيل التخييل، ولا في فضاء الذاكرة. والشيء ذاته يتكرر في موضع آخر، فالحكاية التي تروى عن المسيح عليه السلام، وتوقع إنكاره ثلاثا من أحد أتباعه وتلاميذه بطرس، قبل صياح الديك، وفقا لما ورد في الإنجيل، ترد في شعر دحبور معكوسة، إذ يؤكد المتكلم أن صاحبه لم ينكره، لا ثلاثا ولا اثنتين، ولكنه لم يره، كونه كان يرى البساط الأحمر، والجنود، والأضواء حسب، أما ما عدا ذلك فقد تعامى عنه، ولم يره:

ظننت أن صورتين في إطارٍ

تصنعـــــان صــاحبـــــا

لكنه قبــل صيـاح الـديـك

لا ، فهـــو مــــا أنكـــرنـــي،

لكنه لم يرني، كان يرى البساط والجنود والأضواء

ولا يرى جوهرة الجنون،

فهل عذرتُ أم غدرتُ عندما

غادرت حضن أمي الحنون؟ (14)

والمثال يتكرّر أيضًا في قصيدته « وردة للناصرة »(15) فالمتكلم يعترض على أبيه الذي اختار الهجرة، واللجوء، فترك البلاد، وغادر مهاجرا كطائر السنونو الذي يهاجر من بلد لآخر على وفق المواسم. والاعتراض نابعٌ من أن المتكلم يعاني مذ ذلك الوقت عذاب النفي، والتشريد، والغربة القاتلة، التي يهون عليه الموت الحقيقي إذا قيسَ بالموت الذي يلاقيه كل يوم مرارًا بسببها، وبسبب مرارة النفي:

ما الذي كان أبي يخشاه

حتى ارتكبت أخطاؤه فعل السنونو

ليته قال اذبحوا طفلي

ولم يرحل

فمن يدري إذا ما صرت إسماعيل

أو طائره الأخضر

أو لا شيء حتى (16)

الحكاية الشعبية

فالمقطع يحيلنا لثلاثة أمور: أولها السنونو بوصفه طائرًا كثير التنقل والتجوال والهجرة، وهو يتكرر ذكره في الشعر، ولمحمود درويش(1942- 2008) نصيب الأسد في هذا. فمن السائغ أن يقال: إنّ دحبورًا بهذه الإشارة يحيلنا إلى بعض شعر درويش، ولكن سيبدو هذا مضحكا إذا زُعم أنه نوع من التناصّ. والأمر الثاني هو حكاية النبي إبراهيم الخليل مع ابنه إسماعيل عليهما السلام، ورؤياه في المنام، وما افتدى به ولده من ذبح عظيم، وهو الكبش الذي أصبح ذبْحُه تقليدًا، وسنّة متبعة في عيد الأضحى من كلّ سنة، وفي الحجّ. فإسماعيل ارتضى أن يذبحه أبوه، مؤكدا أنه سيكون من الصابرين. والمتكلم في القصيدة يوحي برضاه عن هذا لو أن الأب فضل أن يذبح ابنه في بلده (حيفا) على الهجرة منها وتركها، فلو أن الابن ذُبِحَ، ولم يرحل الأب، لكان ذلك أجدر بالرضا والاطمئنان من الحياة بعيدًا عن الوطن. والأمر الثالث الذي يتعانق مع الأمرين السابقين هو حكاية الابن الذي ذُبح على

يدي زوجة الأب، ثم انبعث من عظامه طائرًا أخضر، يغني باستمرار، وينوح، مُذكرًا الأب بما جرى له؛ ففي الحالين يرى المتكلم في ذلك تدبيرًا أفضل من الهجرة، واللجوء إلى مكان آخر، غير بيت النشأة. وتداخل هذه العناصر الثلاثة يفضي إلى فكرة واحدة هي أنَّ الموت خير من مذلة الشرود، واللجوء، والهجرة، وليسَ في أي من العناصر الثلاثة ما يوحي أصلا بهذا، وإنما هو مدلول نشأ من تفاعل هذه الأبنية ببعض، ومخاضها الذي أنتج زُبْدة المعنى. وفي القصيدة نفسها يلتفت الشاعر أحمد دحبور في أثناء الكلام على علاقته هو بالناصرة التي جاء إليها زائرًا بوثيقة زيارة لا عائدًا بفعل التحرير، يلتفت بنا إلى حكاية شعبية، وهي حكاية (جبينة) التي ظهرت على نحو ما في إحدى قصص إميل حبيبي(1922- 1996). والحكاية معروفة ولها صيغ عدة على وفق الروايات الشفوية المتداولة. والذي ينبغي للقارئ أن يتذكرهُ بهذا الشأن هو أن جبينة التي ظلمتْ إلى حين استطاعت أن ترفع عنها الظلم بسبب أغنية كانت تردّدها وهي في المرعى مع الأغنام والنوق تقول الأغنية:

يا طيور طايرة

ويا وحوش سايرة

سلمن عمي وأبوي

وقولوا جبينة راعية

ترعى غنم ترعى نوق

تقيل تحت الدالية

وعندما سمع الزوج هذا الغناء، تأثر به تأثرًا شديدًا، واكتشف أنَّ الأخرى التي تزوّجها لم تكن جبينة، وإنما هي الخادمة، وأن الراعية هي جبينة الحقيقية، فطلق الخادمة وتزوج من جبينة. والشاعر - ها هنا - بعد أن ترك للمتكلم في قصيدة « وردة للناصرة » أن يبحث عن حيفا داخل الناصرة طويلا فلا يجدها، يلجأ إلى هذه الأغنية « يا طيور طايرة » لعل وعسى أن تحقق له ما حققته للعريس من كشف يُغيّر واقع الحال:

فلقد زغردت الريح

وردت بالتباريح الغصون:

يا طيور طايرة

ويا وحوشٍ سايرة

بلغي دمعة أمي

أن حيفا لم تزل حيفا

وإني أسأل العابر عنها في ربوع الناصرة (17)

فالقارئ، إزاء هذا المثال، يجد نفسه أمام ضرْب من التمثُّل بالحكاية الشعبية، يعدل به عدولا واضحًا عن محتواها الرمزي، ويكتفي منها بالنسق الشكلي الترتيبي حسْب، ليعبر عن شيء آخر جديد لا علاقة له بتلك الحكاية. فحيفا لم تزلْ على ما هي عليه؛ تلك المدينة المحتلة التي يتوق المتكلم للعودة إليها، وأنه بسبب تعذر هذه العودة يحاول أنْ يعرف شيئًا عن أخبارها ممن يراهم، ويقابلهم، في الناصرة التي هي الأخرى محتلة، لكنه استطاع أن يزورها بوثيقة زيارة. علاوةً على هذا كله ثمة دموع من الأم فهي التي وجهت إليها الرسالة، ولا ذكر للأب، وهذا شيء لافتٌ للنظر، ويجعل المتكلم متصرفًا بالحكاية، مما يدع المجال مفتوحًا لاحتساب هذا التوظيف من باب آخر غير باب التناصّ. فنحن لسنا أمام شاعر يضع مجموعة من المراجع الدينية، أو الشعبية، أو الأسطورية، أو الأدبية، ليبحث في هذا المرجع أو ذاك عما يمكنه أن يقتبسه، ويحيل إليه، ليجعل من قصيدته فسيفساء مشغولة من قطع أخرى. فهو على العكس من ذلك، بدليل القصيدة الموسومة بعنوان مناديل(18) التي يُودّع فيها تونس بعد مغادرته إلى فلسطين. والقصيدة تبدأ بشبه جملة من الجار وهو اللام،

والاسم المجرور الذي يتغير في كل بيت فهو تارة عشر سنين، وتارة عشرة أصابع، وتارة صوت العصافير، أو سقف، وهكذا لا تتم الجملة بالمبتدأ إلا في آخر القصيدة عندما يقول شكرًا.

تغريبة الروح

وبما أنَّ القصيدة لتونسَ، وعن تونسَ، فمن المتوقع ألا تخلو من بعض الإشارات كالإشارة إلى الهلاليين : من مثل أبي زيد، وذياب بن غانم، أو إلى القيروان، أو إلى قرطاج، وهنيبعل، ولكن هذا كله لا يمكن أن ينظر إليه بوصفه ضربًا من التناص، فالأشياء التي يذكرها أشياء معروفة، ومحددة، ولا يمكن لمن يتحدث عن تونس الدولة، أو المدينة، أن يتجاهل ذكرها، ومع ذلك فالقارئ يلفته ما في القصيدة من ألفاظ ذات جذور تاريخية، وهي لم تعد متداولة كثيرا كالزجاج المعشق، أو الزرابي، والبرانس، وغيرها من ألفاظ تحيلنا عن طريق الإيحاء لزمن مضى على الرغم من أن القصيدة تتحدث عن الحاضر الراهن. وهذا هو المظهر اللفظي الذي يثبت أن القصيدة تكتب في بعض الأحيان نفسَها، وما على الشاعر إلا التنسيق بين مفردات، وصور، وتراكيب لفظية ذات مفاتيح دلالية أصبحت من أساسيات الكتابة:

لضوء زمرّدتين من اللوز تغرورقان

فأدري لماذا الأغالبة ابتكروا القيروان

لزيتونة ظللت عقبة

لكاهنة تشرع السيف

ثم توزع بين الشقيقين خبز المحبة

لقوس البناء وسحر الزجاج المعشق

للون تكلّم أخضر أبيض أزرق (19)

فمثل: الأغالبة، وهم قوم حكموا تونس في عصر من العصور الإسلامية، لا يعدّ ذكرهم نمطا من التناصّ، مثلما يظنّ، ولا ذكر القيروان، فهذه أسماء أعلام. ولا ذكر عقبة بن نافع الذي فتح شمال أفريقية، وخاض بجواده البحر قائلا «والله لولا هذا البحر لما توقفت عن الجهاد في سبيلك». فهذا كله شواهد تاريخية لا يمثل ذكرها أي مظهر فني، أو أسلوبي، أما أنّ يستخدم ألفاظا من مثل الزجاج المُعشّق، أو الكاهنة، فلعلّ في ذلك ما يوحي بتقريب المسافة بين حاضر تونس والماضي من خلال الكلمات المنتقاة، وهذا يتضح أكثر في ذكره عبارة « تشرع السيف » لافتا إلى الفتوح، وما واجهه الفاتحون في بداية الأمر من جيوب قاومتْ المسلمين. ومثل هذا ما يجوز قوله عن ذكر الشاعر لهانيبال، وقرطاج، وأبي زيد الهلالي، وذياب بن غانم؛ فهي أسْماء أعلام، وذكرها لا يعد تناصّا بقدر ما هو تعداد لشواهد على تاريخ لصيقٍ بهذه البلاد دون غيرها، فهو بتلك الأسماء يعبّر عن هوية تونس:

لقرطاج منقوشة بين يدي هنيبعل

ومرشوشة بالندى وحروف المطابع

بكل الحروف تسجل تغريبة الروح سطرا فسطرا

بكل الذي كان

أو لم يكن

لعشر مضينَ على غفلة

كأني لتوي ابتدأت

لتونس إن كان للنبض أن يشكر القلب

شكرا (20)

نقفُ عند عبارة « تغريبة الروح » فهي تمثل ضربًا حقيقيا من التناص؛ كون الشاعر يمزج فيها عن وعي، أو عن غير وعي، بين ما لدى القارئ من انطباعات ذهنية، واستجابات عفوية تجاه السيرة المعروفة بعنوان تغريبة بني هلال التي سبق ذكر اثنين من شخوصها، وهما ذياب بن غانم، وأبو زيد الهلالي،

وتغريبة الشاعر نفسه الذي أقام في تونس عشر سنين قبل أن يغادرها عائدًا إلى مناطق الحكم الذاتي في قطاع غزة. ونشير إلى التعديل الذي أضافه إلى العنوان، وهو « الروح » جاعلا من التغريبة غربة الذات، وفي هذا ما فيه من دلالة لفظية تنمّ على تعبير شخصي بتركيب صاغه الآخرون، وهم رواة السيرة. وهذا هوَ التناصّ على حقيقته فيما نرى، ونؤكد، وليس الاقتباس من الأدب، أو الكتاب المقدس، أو القرآن الكريم، والحديث الشريف حسب. ونقف أيضًا عند تعبيره « لعشر مضين » وهو تعبير قديم يتكرر في المخطوطات عند ذكر تاريخ النسخ، فيقال تم نسخه لعشر خلون من رمضان – أو مضين- مثلا، وهو يعني فيما يعنيه عزوف الشاعر عن الاستعمال المعاصر لهذا التحديد، وتفضيل التعبير التقليدي القديم، كأنه بذلك يقرّب المسافة بين تونس اليوم وتونس الماضي عن طريق المحاكاة. وتكراره هذه العبارة مرارًا في القصيدة أضفى عليها هذه الدلالة مما يضعنا وجها لوجه أمام تعبير تناصي لا شك فيه، ولا ريْب. ولو أتيح لأحد النقاد أن يقف تجاه قصيدة دحبور الموسومة بعنوان « مسافرٌ مقيمٌ » لشغله ذكر رسالة الغفران في أولها عن تتبع ما فيها من أسلوب شعري مطرد، ولتوقف قائلا هذا مثال على التناص، فالشاعر يحيلنا للغفران، والمعري، ثم يحدثنا الناقد عن رسالة الغفران، وعن أبي العلاء المعري(363- 449هـ) حديث من يظن أننا لم نسمع بهما قط. والصحيح الذي لا مِرْية فيه، ولا جدال، أن دحبورًا لا يريد تعريفنا بهما، فهو أحسن ظنا بنا مِنْ بعْض النقدَة، والدليل على صحة ما نقول إصراره على كسر ما هو متوقع، فهو يزعمُ- على لسان المتكلم - أن شيخ المعرة رآه عند وادٍ غير ذي زرع، وأنه كان حين رآه خارج الفردوس، وخارج الجحيم، وهذا كله مما يتنافى مع الفكرة السائدة عن المعري، وعن الغفران، فهو كفيف لا يرى، ورسالته المذكورة تتحدث في قصصها، ومغامرات راويها، عن أهل الجنة تارة، وعن أهل الجحيم تارة أخرى، بعبارة موجزة؛ ما يقدمه لنا أحمد دحبور في القصيدة صورة مغايرة تمامًا للصورة السائدة عن المعري والغفران:

دلفت من رسالة الغفران

لا وزن لي

وها أنا أرجح الميزان

ولا أرى إلايَ

عيناي بلا دمع ولا رؤيا

كأن الشاعر الأعمى رآني

عند واد غير ذي زرع

وكنت خارج الفردوس والجحيم

كيف عبرت ذلك السديم(21)

ومن المؤسف أنّ نجد كثيرا من النقاد يمثلون بهذا، وبضروبه، بوصفه شكلا من أشكال التناص، فالشاعر لم يلتزم باقتباس شيء عن أبي العلاء المعري، أو من أقواله، أو من رسالته الموسومة بالغفران، وهي ليست من الغفران في شيء، ونستطيع القول بأن ما ورد في هذه القصيدة لا يعدو أن يكون سخرية من الذات التي تطمع بالمَغْفرة، ولا تجدها على طريقة الشعراء الذي غُفر لهم في رسالة الغفران، وعلى طريقة من يقال له: أنت من الفرقة الناجية، أو من الفرقة غير الناجية. ولا يعدو الأمر – في هذه الحال- استدعاء نموذج أدبيّ تاريخي هو المعري، للسخرية، والتهكم من حالة حاضرة، راهنة، لا يغتفر فيها للمذنب، ولا يطمح لهذه المغفرة بأسلوب تهكمي كأسلوب المعري. وقد زاد الأمر تعقيدا ذكره الطوفان « وليس ميعادي مع الطوفان » فأيّ طوفان يعني؟ هل يعني طوفان نوح ؟ أم يعني الطوفان الذي ورد ذكره في شعر أبي العلاء المعري في:

الأرض للطوفان مُحتاجةٌ لعلهــا مــن درنٍ تغسَــلُ

أم هو الطوفان الذي ورد ذكره في بعض الملاحم السومرية، ومدونات ما بين النهرين؟ مثل هذا السؤال يبقي على فكرة التناص في شعر أحمد دحبور فكرة تعصف بها الرياح الأربع. لقد جاء في إحدى قصائد أحمد دحبور التفاتٌ لآية قرآنية متداولة كثيرا حتى على ألسنة عامة الناس، وهي قوله- تعالى- (أما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض) والمعنى- بالطبع – معروف، ولا حاجة بنا لتكرار الكلام عليه، تفسيرًا، أو تأويلا، ودحبور يقول في قصيدة «طبيعةٌ صامِتةٌ » (22)

لم تجئ

لم تضئ شمعة

لم تمر على المزهرية منا اليدان

كل ما كان أني هنا وهناك

جفاء ذهبت مع الياسمين

ويمكث حين تركت الزبد(23)

واضحٌ أنّ الشاعر حين اختار ما اختار من هذه الآية لم يكن يقصد ذلك المعنى الذي أدى لشيوعها على ألسنة الناس، وأقلام الكتاب، شيوع الحكم المأثورة ، والأمثال السائرة. فقد جعل من السفر، والرحيل، جُفاءً، وخص الزبد بالمكوث، في حين أن الزبد في الآية هو الذي يذهب جُفاءً. وتعليقا على هذا لا بد من التذكير بالحقيقة الآتية؛ وهي أن الشاعر لا يقتبس، ولا يضمّن، مثلما يظن كثير ممن يتكلمون على التناص، ويفتون فيما يعرفون وما لا يعرفون، وإنما استعار من الآية كلمتين حسب، ووضعهما في سياق يضفي عليهما ما أراده من معنى، فالكلمتان: الزبد، والجفاء، اقتحمتا حدسه اللغوي والكتابي الإبداعي، فظهرتا من حيث يريد أو لا يريد، وأدّتا المعنى الذي يوحي به الموقع من السياق. وعلى هذا النمط ما جاء في قصيدة من قصائده بعنوان « هل كان لي » (24) فالمتكلم فيها يرد على من اتهمه بقتل أبيه، ونسيان أخيه في واد، فيقسم أنه لم يقتل أباه، ولا نسي أخاه الذي رآه قتيلا ناشرًا دماءه على حجر يذكرنا بوصايا كليب لأخيه مهلهل بن ربيعة الملقب بالزير، ثم إنه رأى غرابًا يواري سوأة أخيه، فتعلم منه كيف يدفن أخاه، وهذا بالطبع يذكرنا بقصة قابيل وأخيه هابيل والغراب:

لا ريب في هذا

يطاردني تراب كان فاكهة ، وصيادون صاحوا

قد قتلتَ أباك

يوم نسيت في الوادي أخاك

وما قتلتُ، وما نسيتُ أخي

ولكنّي رأيت أخي على حَجَر الوصيّة ناشرًا دمه

وعلمني غراب كيف أدفنه

لماذا يا غرابُ

.. ما زال ينبض تحت نسياني

... ويختلّ الغيابُ (25)

فالشاعر يجمع بين إشارتين تعبيريتين، إحداهما تعود بنا إلى أيام العرب في الجاهلية، ويوم البسوس تحديدًا، وكليب وائل، وأخيه مهلهل، والوصايا المكتوبة بالدم على حجر، وحكاية قابيل والغراب، ومن المؤكد أن الجمع ما بين الأمرين يعني فيما يعنيه أن الشاعر لا يقتبس الشيء، وإنما يلتقط منه ما يشاء، ويقوم بدمج العناصر المنتقاة من النص الغائب – إذا ساغ التعبير وجاز- بالعناصر الأخرى التي يزدحم بها السياق، فتنشأ جراء ذلك صيغة جديدة الظاهر منها أن فيها عناصر صيغت في السابق، ولكن الواقع أنها صياغَة جديدة لا تعبر إلا عن الذات، لكن بمفردات وصور تتيح للقارئ استعدادًا

مُسبقا للاستجابة لها، ولما فيها من دلالات، ومعان، اعتمادا على فكرة التخزين والاسترجاع. وهذا - في ظننا - هو ما عناه بعض التفكيكيين عندما زعموا أن النص يتشرّبُ نصوصًا أخرى، وأنه فسيفساء من نصوص، لكنهم خليقون أن يضيفوا لذلك ما يؤكد أن لهذه الفسيفساء صيغة جديدة تضفي على العناصر التي تتألف منها جدّة في البنية والأسلوب والتشكيل والتفاعل اللفظي حتى لتصبح بنية جديدة لا علاقة لها بالبنى السابقة التي تُذكرُ بها، أو تحيل إليها، أو تشهد الحال على أن لها بها علاقة من نوع معيّن.

صفوة القول، وزبدة الحديث، أنّ للشاعر أحمد دحبور مذهبًا في التناصّ، لا يستقيم مع ما يذهب إليه بعض نقاد الأدب، ممن ظنوا التناص شيئًا لا يختلف عن التضمين، أو الاقتباس، أو التلاصّ. فهو في معظم الأحوال، ومطلق الأحيان، لا يكتفي بالاقتباس، وإنما يعمد إلى دمج عناصر منتقاة، بوعي أو بغير وعي، دمجًا يمحو به ما بينها من فروق في الدلالة، أو في اللفظ ، فيصوغ منها تشكيلا جديدًا يناسب سياق القصيدة شكلا وفحوى، مما ينحّي المعاني الأصلية للاقتباسات جانبًا، سواء أكانت في أصولها من الكتب الدينية، أم الأدبية، أم من التراث التاريخي، أم الشعبي، أم الأسطوري، فهي في القصيدة تكتسب ظلالا، وإيحاءات جديدة ، قد لا تكون قريبة من مدلولاتها السابقة، وقد تعبر عن نقيض ذالك المدلول، فالتناص عند أحمد دحبور يقع في الدال، لا في المدلول.

الهوامش:

1- حسن البداري وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، غزة، ع2، مج 11، س 2009 ص241- 302

2- أحمد دحبور: هنا.. هناك، دار الشروق، عمان، ط1، 1997

3- إبراهيم خليل: النقد والتثاقف- تساؤلات حول المصطلح النقدي واستقبال الأخر، أفكار الأردنية، عمان، ع 257 ، س 2010ص 6- 13 وللمزيد انظر= مصطفى بيومي: التناص؛ النظرية والممارسة، النادي الأدبي، حائل، ودار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010 ، وممن خلط بين الاقتباس والتناص: صبري حافظ 1984 وعبدالله الغذامي 1985 وعبد الملك مرتاض 1991 وعبد الرحمن بن إسماعيل في المعارضات الشعرية 1994 ومحمد عبد المطلب 1995 وعبد العزيز حمودة 2001 وآخرون.

4- أحمد دحبور: هنا .. هناك، ص 7

5- هنا.. هناك، ص 8

6- هنا.. هناك، ص 9

7- هنا.. هناك ص 15

8- السابق نفسه

9- هنا.. هناك، ص 20

10- هنا.. هناك، ص 32

11- هنا .. هناك ص 41

12- هنا هناك ص 42-43

13- هنا.. هناك ص 60

14- هنا.. هناك ص 68

15- هنا.. هناك ص 80

16- هنا.. هناك ص 83

17- هنا.. هناك ص 84-85

18- هما.. هناك، ص 72

19- هنا.. هناك ص 75

20- هنا.. هناك ص 78-79 والأغالبة هم سلالة الأغلب بن سالم التميمي، ويعد مؤسس دولتهم إبراهيم بن الأغلب، الذي ابتدأ حكمه سنة 184هـ (800م) وتوارثوا الحكم حتى سنة 293هـ (909م) ومن أشهر حواضرهم القيروان.

21- هنا.. هناك ص 86- 87

22- هنا.. هناك، ص 107

23- هنا .. هناك، ص 108

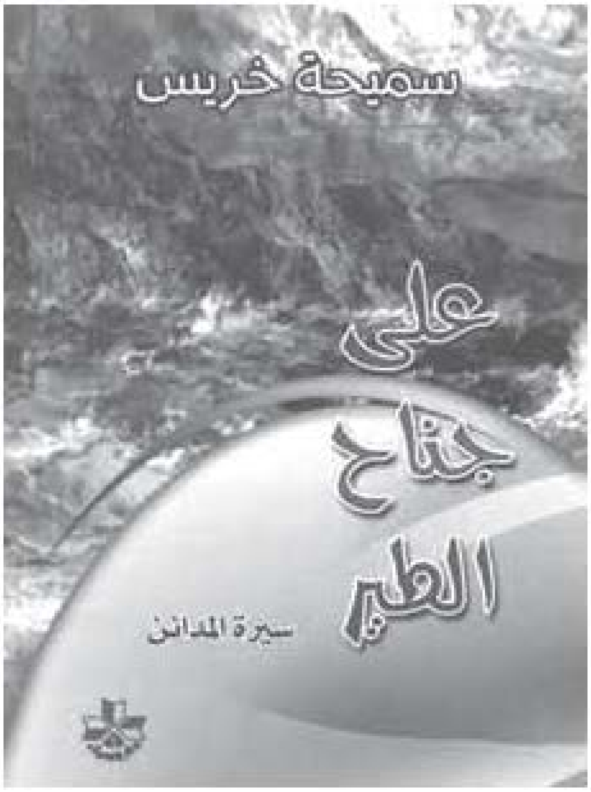
24- هنا.. هناك، ص 109

25- هنا.. هناك ص 113-114

على جناح الطير: سيرة المدائن (1)

قراءة نقدية

د. رزان إبراهيم



أولاً: تجنيس العمل:

يمثل العنوان «على جناح الطير» مضافاً إليه عنوان فرعي (سيرة المدائن) إيضاحاً ما لطبيعة العمل؛ بل إنه يأتي ليؤكد عزوفاً متعمداً عن السيرة الذاتية، والعنوان ملحق بالمقدمة يدخلان في إطار ما يعرف بعتبات للنص(2) تختزل النص وتحيل إلى جنسه، المقدمة بلا شك تصلح أن تكون بياناً توضح فيه الكاتبة خلفية عملها وبعض الأشياء التي قد لا يبوح بها النص، ولعلّ الجملة الأولى هي العتبة الأهم لكونها مدخلاً ونقطة بدء الحكي، وذات تأثير كبير على القارئ المقبل على النص، في المقدمة يبرز إيضاح مباشر من الكاتبة تشير فيه إلى أسباب ودواعي ظروف تكوُّن هذا النص، تقول فيها:

«...حياتنا رحلة طويلة علنا حين نبلغ خط النهاية في رحلتنا نلقي ما مضى، في الكتابة وقبل أن نمضي في هذه الدنيا نفتح جعبة الحياة للقادمين من بعدنا.... لا أجيد طمر الذخائر التي لملمتها على الطريق، ولكني أستمتع بنبشها..»(3).

في السطور السابقة تبرز أهمية الحديث عن الماضي باعتباره فعلاً ديناميكياً من شأنه التحول إلى رصيد للمستقبل، وفي المقدمة ما يؤكد رغبة حثيثة على نقل معارف ورؤى تخشى عليها الكاتبة من الضياع، وهو ما يدخل في إطار الأثر الوظيفي النفعي الذي يمكن لهذا النوع من الكتابة أن يتركه للآخرين، إلا أن أثراً نفسياً خاصاً بالكاتبة يبقى حاضراً، فالكتابة وظيفة تنفيسية ناجمة عن رغبة في التخلص من توليدات التذكر بما

أستاذة الأدب العربي بجامعة البترا.

تنتجه من مضاعفات. وعن طريقها تنكشف رغبة واضحة في رؤية فضاء وزمن الآخرين من أجل استيعاب وحدة الفكر البشري وتنوع المجتمعات. فالأمكنة الموصوفة مفتوحة على تعالقات استراتيجية مع الأشخاص، وما كان للكاتبة أن تعطي أحكاماً على هذه الأمكنة بحبها أو ذمها بعيداً عن أشخاص أقاموا في هذه الأمكنة والتقتهم فيها. وهو ما عبرت عنه بالقول:

« علمني السفر محبة كل أرض تطؤها قدماي، فليس في الزمن فسحة لغير متعة المحبة، وليس للعين إلا ما رأت من جمال الدنيا وتنوعها، وليس للنضج أن يكتمل إذا لم أشرع شبابيك القلب والعقل لكل ريح تهب، وتمنحني معرفة وفرحة، وزمنا عزيزاً غالياً»(4). فالحياة مَنَحَتها جناح طائر تطوف من خلاله الدنيا تتحسس البشر وترى ذاتها « نقطة ماء صافية في بحر عظيم كثير الموج والمرجان واللآلئ»(5).

وتبدو متعة المحبة التي تطالعنا بها الكاتبة في المقدمة ماثلة للعيان عبر أكثر من محطة مكانية؛ ففي الدوحة التي رآها والدها مجرد رمال ممتدة تتآلف الكاتبة، بل وتحسبها فردوساً، وتجعل لها « طعم الملح وصفاء الماء وفطرة الطفل الوليد...»(6). وفي وسط الفوضى ووعي سياسي عسير تظهر الكاتبة وقد عاشت صباها كأحلى أيام العمر. تقول عنها:» نعمت بحياة غنية بالفن والمتع والثقافة ووشائج المحبة مع الناس..»(7). وعن محطتها في السودان تقول: « فتك بي سحر إفريقيا وأنا أسمع عذب الكلام، وكانت روحي مهيأة للحب والغرام، ساهمت الكلمات العذبة الدافئة في تهيئة مزاجي وبعث رومانسيتي....لقد خزن السودانيون جمال أرواحهم في الكلمات، وأسروا روحي...»(8).

عوداً إلى المقدمة نجد الآتي: « هذا النص سيرة الأماكن، لا سيرتي الذاتية، لا علاقة له بما مر معي كفرد، إذ ستظل سيرة حياتي خفية لأني لم أكتبها، ولن أفعل، لا في الروايات التي تحمل شظايا وكسراً ونتفاً منها، ولا في هذا النص»(9). وتقر الكاتبة هنا أنها لا تملك شجاعة الاعتراف وتؤكد على ذلك بالقول:» أكتب تاريخا اجتماعياً أكثر منه سيرة ذاتية، أو إنه سيرة جمعية للمكان والإنسان الذي عرفت، بعيداً عن التخييل، وإن استعصى علي تحييد معارفي الخاصة ومزاجي في قراءة تلك المشاهد»(10).

هنا تتحول الكتابة إلى فعل نقدي قابل للنقاش، فهي في حرصها على أن تعرض للقارئ ما يغريه ويقنعه بمشروعية العمل وجدواه تضع نفسها في مطب الحديث عن جدوى الكتابة الذاتية حين تقول: «...عمري الذي قد لايهم أحداً، بينما المكان يهم الجميع»(11). هنا لا بد من توضيح بأن السيرة الذاتية وإن كانت تسعى إلى تصوير الحس الفردي وأهمية التجربة الفردية لبطل فاعل في الحياة، إلا أن فكرة البطل الفرد تنكمش في النهاية لصالح التجربة الحية وسبل إيصالها إلى الجماعة على النحو الذي يفيدهم. أما التخييل فيبقى أمراً لا مفر منه في الكتابة السردية، حتى وإن أنكرته، فهو حاضر وإن بدرجات متفاوتة، وهو ما ستوضحه الدراسة في سطورها القادمة.

عموماً يبدو لي أن إعراض الكاتبة عن حياتها الخاصة نابع من ظاهرة مميزة لثقافتنا، تتبنى نظرة مثالية للشخصيات المعروفة تفرض عليها نأياً عن الخوض في الحياة الخاصة بما تحمله من جوانب ضعف تبدو أمراً طبيعياً في حياة الإنسان. ويبقى أن افتراض عمل سيري يقتضي بالضرورة اقتحام ما قد يبدو حدوداً ممنوعة. لذلك تنحاز سميحة خريس – أمام أزمات كبرى يمر بها العالم- لنمط من الكتابة يحاول التفلت من رغبة في الحديث عن النفس لصالح ما هو سياسي أو اجتماعي على الأغلب(12).

رغم ما تقدم فإن قراءة هذا العمل تنبئ عن دخوله في إطار السيري على اعتبار أنه تسجيل كتابي، قام به شخص واقعي بشكل معلن، وفي عمر ناضج، باستعادة موقف أو مواقف

من خبراته وأفعاله وتفاعلاته وأحاسيسه، مرتبطة بدور فاعل له في الزمان والمكان اللذين يعيش فيهما(13)؛ فالطابع الذاتي يفرض نفسه علينا بما يحمله من قدرات تمكننا من التعرف على سميحة خريس، متيحاً لنا إمكانية واسعة لرصد مسارها التعليمي والثقافي والمهني، غير بعيد عن فرصة متاحة لتتبع أطوار حياتها منذ النشأة، مع تركيز خاص على المؤثرات والأحداث التي طبعت حياتها، وعلى المصاعب التي اعترضتها من أجل الوصول إلى المبتغى(14).

إن كان الكتاب يطالعنا بحكي استرجاعي يخص فترة السفر، وويتعلق بكتابة مذوتة تتحد فيها شخصية المسافر بالمؤلف والراوي، فإن هذا يعني بالضرورة أننا نقف قبالة رحلة حياتية في الوجودين المادي والروحي؛ والسيرة هنا تتخذ موقعها في هذا النص بشكل بارز، خصوصاً في مواقع بعينها تضمنت تذويتاً لجمل السرد والوصف والتعليق، وحضرت الذات فيها من خلال الجهاز المعرفي للكاتبة وطريقة فهمها وصياغتها ضمن منحنيات نفسية وتاريخية مختلفة. لذلك فإن السؤال يظل قائماً بشأن وعي الكاتبة للنوع الأدبي الذي تكتب فيه.

في كل الأحوال يبقى لافتاً في هذا الكتاب اختلاط سيرة المدن التي تؤكد عليها الكاتبة في كل من العنوان والمقدمة بالسيرة الذاتية، حتى وإن حاولت الاستقلال عنها؛ فالقارئ لا يملك في بعض المحطات إلا أن يعتبرها تنويعاً على السيرة الذاتية، خصوصا حين تطلعنا على بعض تفاصيل حياتها اليومية في مراحل مختلفة منها بما تحويه من أحاديث عن بعض المآثر العمرانية والتاريخية، والنظم التربوية والتعليمية والموجات الفنية، حتى ولو كانت أشبه بتقارير عن هذه الحياة بأشكالها المختلفة. ويغدو هذا جلياً في مواقع تحدثت فيها عن عفاريت الكتابة والقراءة والإبداع. والأثر الذي تركته أحداث بعينها على أدبها، كذلك المشهد الذي تبرعت فيه بأساورها للثوار، وتحول فيما بعد إلى مشهد في روايتها دفاتر الطوفان(15). وكذلك حين نتابع معها حلمها في الصحافة وقد تحقق عبر أكثر من محطة بدءاً من مشروع صحافتها الصغير « مجلة النور» انتهاء بعملها في كبريات الصحف الخليجية. وهو ما كان يتسرب إلينا مشبعاً بدوافع عاطفية تتصل بشعورها بمرور الزمن وقوامه كما يقول جورج ماي التلذذ بالتذكار أو الجزع من المستقبل، أو حتى الحاجة إلى العثور على معنى الحياة المنقضية(16).

يبقى أن تجنيس المؤلَّف من لدن الكاتب، لا يتخذ حسب جيرار جينيت صبغة تقريرية أو إجبارية، لأن هذه العملية موكولة إلى القارئ أو الناقد، الذي من حقه رفض انتساب كتاب إلى جنس ما، وإعادة تصنيفه ضمن الخانة الجنسية الملائمة له، إلا أننا لا نستطيع بأي حال إنكار الدور الذي يلعبه التجنيس المثبت على وجه الغلاف في تلقي القارئ للعمل(17). كما لا نستطيع تغييب علامات ومسارات تنتقيها الكاتبة لتحديد توجه المتلقي، يسنده أسلوب اعتمدت فيه على حكي تنكمش فيه المغامرات الذاتية مع رغبة جلية في نقل جملة من المعارف والمعلومات منحتها إياها فرصة التطواف في أكثر من موقع في العالم. وهو أمر كانت له تداعياته على الطابع الأدبي لهذا الكتاب لو أتيحت له فرصة أكبر في انتقاء المواقف بما يتناسب وإعطاء الجانب الفني الجمالي أولوية خاصة تسبق قصدية تقديم الجانب المعرفي المعلوماتي.

ثانياً: الحضور الأدبي والفني

أمامنا إذن شكل تعبيري استعملت فيه صاحبته ضمير الأنا، بما ينبئ عن حضور للمرجع الذاتي في طرح الصور المختلفة التي تستحضرها في أكثر من محطة سفرية لها. والسؤال يبقى قائماً حول سيطرة الذاتي في هذا المنجز الثقافي. عدا عن سؤال آخر عن حقيقة وجود خيط يربط أول صفحات السيرة بآخرها بما يسمح بتكشف مشاعر إنسانية بكل تقلباتها النفسية القوية والضعيفة(18). وهما السؤالان اللذان يفتحان الباب عريضاً للإفصاح عن مشروعية إلصاق هذا المنجز بدائرة الأدب.

الكتاب قيد الدراسة ينتسب إلى حقل السرد باعتباره كتابة أدبية تتوافر على مكونات سردية وآليات كتابية تسمح لنا بتصنيفه على نحو مشروع في خانة الأدبي، مع تأكيد على تلك النافذة التي يفتحها على التاريخ والجغرافية، وهو ما يبدو واضحاً أثناء مطالعتنا لأوصاف رسمت عمران المدن والبلدان. ونحن بالتالي نتحدث عن نص ملتبس عرفه الأدب العربي، وهو كذلك بسبب انسرابه إلى العلوم الاجتماعية والإنسانية، يمكن فهمه من خلال تعدديته وانتسابه إلى تراث نثري يركن إلى وصف سردي قوامه مشاهد منحدرة من الذاكرة لها جذورها في الواقع المادي(19).

لا بد إذن من الإقرار بأن هذا النص مفتوح على أكثر من حقل، وأنه ينتمي للنسق الثقافي بكافة حقوله، بما يحمله من إمكانية المقاربة باعتباره نصاً أدبياً، أو باعتباره وثائق وتقارير ذات معطيات سياسية واجتماعية حول فترة معينة. في هذا المنجز يبدو واضحاً للعيان أن المنحى الأدبي فيه يتراوح بين الظهور والانكماش على نحو متقطع ؛ فما من شك أنه يقترب من الأدب في مواقف يُتخذ فيها ضمير المتكلم وسيلة لإبراز الذات والهوية، وتغدو الأنا محركة لمشاهدات مبثوثة في النص، وهو أمر لا يزول أثره في خبر تاريخي وجغرافي ما دام يطالعنا غير بعيد عن المستوى الإدراكي للذات.

ما كان للمحكي عموماً أن يدوَّن دون بحث عن الحقائق لتقييمها عبر أسئلة ترتكز على المحاكمة، وهي في طبيعتها أسئلة متناغمة وطبيعة المراحل الثقافية والسياسية التي واكبتها الكاتبة عبر أكثر من مدينة عربية وغربية. وهنا يأتي الفرق جلياً بين أنا ساكنة ومنفعلة، وأخرى متحركة وفاعلة. والأمثلة على هذه الأنا كثيرة في هذا الكتاب، تتحرك وفقاً لما تمتلكه من معطيات؛ ففي حديثها مثلاً عما يتناقل عما طرأ في ذهن النميري من أنه مختار سماوي لتطبيق الشريعة، أو عن حديثه مع أولياء وأطياف من طبيعة غير طبيعة البشر، أو تعيينه الفقيه في مجلس الشعب يستشيره. يطالعنا قولها: « لا أعرف ما إذا كانت تلك حقيقة أم شائعات طالت الحاكم..»(20).

في هذا المنجز الثقافي يغدو من الطبيعي ملاحظة ما يكتنف المادة الأدبية من ضمور بحضور بنية واسعة تؤرخ لفترات تاريخية ممتدة، بما تحمله من أحداث عاصرتها الكاتبة وأخضعتها كما قلنا لبعض المعاينة والقراءة والتأويل والسماع. وكذلك الأمر فيما يخص جانباً جغرافياً متكرراً نقع عليه في أكثر من موقع، بما يحمله من وصف للطرق ومعالم البلدان والمواقع والنواحي ومختلف الظواهر الطبيعية. حتى وإن كان شوقي ضيف في كتابه الرحلات لا يغيب عن هذا الرصد سمته الأدبي، بما قد يتضمنه من أساطير وخرافات(21)، فإن هذا الضمور يبقى قائماً، وهو ما كان في محطة الكاتبة في الخرطوم حيث يحفل العمل بسيل من المعلومات عن هذه المدينة بنباتها وحيواناتها الكبرى، يضمر معها الجانب الأدبي، ليعود مرة أخرى في مواقع بعينها تحكي لنا فيها عن عالم الخرطوم العجيب بما يحفل به من ممارسات طريفة عجيبة تملأ الشوارع الشعبية. من مثل الضريح الذي يشغل موقعاً في منتصف السوق لأحد الأولياء، أو حين تحدثنا عن رجل جن وراح يضرب المحيطين به بسيفه وعجزت رصاصات الدرك عن اختراق جسده لأنه يرتدي الحجاب الحافظ.

في سعي الكاتبة لتقديم صور متغايرة سعت إلى نقلها كما عايشتها، تظهر لغة تقريرية تغوص في التاريخ أو الجغرافيا أو حتى علم الاجتماع، لكن لغة شعرية ارتبطت بالحنين والتذكر كانت حاضرة. في ما يمكن أن يعلن عن تداخل واضح بين ما هو تاريخي وأدبي أتاح للسرد أن يتناسل، كما يعلن عن إمكانية انتقال ما هو شفوي إلى المكتوب. وفي هذا الجانب كنا ونحن ننصت إلى سميحة خريس وهي ترصد أخباراً لحكايات متفرقة نقع في حالة من الشد والجذب ما بين طابع ذاتي للحكي وآخر إخباري، فما كان لي أن أستقبل حكياً يلتقط الظواهر التاريخية والطبيعية المفسرة وغير المفسرة، بنفس الروح التي ألتقط فيها حكايا واقعية كانت لها امتداداتها على

الجانب الإنساني. وما كان لي أيضاً أن أستقبل ما تستشهد به من مقاطع غنائية تستثمرها لخدمة الهدف بنفس الروح التي أستقبل فيها مقاطع تقريرية صحفية في بعض الأحيان.

حتى في تجربة العين في ما تبصره خارجياً، أو في بحثها عن المجهول، كان لا بد لقارئ يعرف عن الكاتبة ممارسة أدبية استمرت ردحاً من السنين، أن يتوقع تغايراً في حالة الفعل تنقله إلى حالة من الانفعالات الشعورية، تتحول بموجبها قصدية التعريف والنقل الخارجي إلى حالة من المتعة. وهنا أيضاً يكون للقارئ سلطته في الحكم على دائرة الذاكرة من حيث ما كان بالإمكان إضماره، أو حتى إهماله بما يضمن تحويلاً للتجربة من مسارها المعلوماتي إلى مسار أدبي تسقط منه التفاصيل والتكرارات وتحتفظ بما يلحم عناصرها على نحو أو آخر.

تطالعنا هذه الانفعالات الشعورية عبر لغة أدبية كتلك التي تقول فيها عن السودان: « إنه صبانا الأجمل ..الصدفة القدرية التي قادتنا لنكون شهوداً على بلد يفور ويمور... مسترخ لا يشعر بإيقاع الوقت..»(22). أو حين تحكي عن الإمارات ببحرها وأفقها الأزرق الممتد «...في تلك اللحظة يحلو الطيران الحر بالأفكار والنفس، يحلو الاغتسال من كل ندوب وتشوهات الحياة، وإذا ما أحس البحر بوجود الروح، رشقني برذاذ شقي. تناثر من شباك النافذة، وبلل كتفي وصفحة وجهي...وكنت أزداد ولعا بما يفتن الفؤاد من كلم أو حس.. كما كنت ازداد عطشاً لمزيد من الجمال والمعرفة، كنت أشبه في ذاك أبو ظبي الشابة التي تهرع إلى تغيير واقعها..»(23).

وإذا كان من طبيعة السيرة الذاتية الاقتراب من السرد المباشر لأحداث الحياة المتعاقبة، ومراحلها المتتالية، فإن هذا ما لا يمكن الوقوع عليه هنا، فما يطالعنا في نهاية المطاف جملة من القضايا والشؤون يتم سردها من خلال موضوعات دون التقيد بمراحل زمنية متتابعة. وبالتالي يسهل علينا الحكم بأن الذاكرة كانت انتقائية متشظية تخدم موضوعاً بعينه تتنقل فيه عبر أكثر من بقعة زمنية، مما هيأ لها فرصة لعقد المقارنات المختلفة بمعزل عن منطق السرد التاريخي، الذي يقيد السيرة الذاتية(24). لذلك وجدناها تتنقل بحكم الفكرة إلى دوحة 2006. وإلى دوحة المستقبل 2022 استعداداً للألعاب الأوليمبية. وقبلها قطر 2010 حين توجتها اليونسكو عاصمة للثقافة العربية. مبدية بعض التساؤلات الحذرة عن تحركات مريبة في مياهها الإقليمية، مكتفية بذكر توتر أصاب علاقة الأردن مع قطر إثر تشويش بث إعلامي على مباريات رياضية.

يحضرنا ونحن نقرأ أخباراً ومحكيات متفرقة سؤال التشويق في الحكي، وهو أمر يرتبط هنا بخاصية التوالد(25) باعتبارها نفساً يرسم للحكاية وجهها العامر بالتشوق والغرابة، وهو أمر يختص به أدب الرحلة ويكاد ان يكون سمة ملتصقة به، باعتبار الارتحال سمة عربية قديمة وإنسانية بما تحمله من خصوبة في الانفتاح والتفاعل. وينسرب هذا العنصر من خلال الجنوح إلى تحول متكرر من المعلوم إلى المجهول خلال أكثر من حيز في هذا النص السردي، بما يعد واحداً من وسائل إثارة القارئ.

وإذ تحدثنا سميحة خريس عن صور من الجمال ترسخت لديها في سن مبكرة حين» خبرت تفتق الروح ورتقها إزاء الجمال الذي لا يلحظه أحد وينكر وجوده الاخرون»(26). فإني أحسب أن تركيزاً على نوازع وجدانية التحم فيها الموضوعي بالذاتي كان عاملاً فاعلاً في تحقق ما يمكن أن يلمسه القارئ من صور جمالية برزت عى نحو خاص في شهادتها على المكان والزمان والإنسان في جبل اللويبدة «...عندما وقفت الطفلة في أعلى درج في جبل اللويبدة تتأمل كيساً ورقيا يتمزق عن حبات ثمرة البرتقال، وتتواثب الحبات وصولاً إلى قعر منطقة العبدلي، كأنها الأقمار. في تلك اللحظة، تقول البنت الصغيرة ذات الجذور الريفية والتي تخلصت للتو من غربة المدينة: لقد وقعت في حب عمان»(27).

ولا يغيب عن قارئ أدب سميحة خريس ما تصرح به من أنها بحثت عن عمان لكتابتها؛ من شوارعها ومن واقع أحيائها تخلقت رواياتها، ومن الذاكرة العمانية استوت نصوصها، وكان في ذهنها مهمة حمل الجيل الجديد على حب عمان بإشراكهم في تاريخها. عن اللويبدة تقول: «...هنا يمكن للجبل أن يبكيني عند الأفق الذي تتعانق فيه مئذنة الجامع وصليب الكنيسة، ويمكنه أن يضحكني حد الفرح المجنون لأنه وحده يحمل بصماتي، ويخلطها بتوازن غريب ببصمات الآخرين، كأنه المكان الوحيد الذي يحمل وجه الوطن الحقيقي وقد اغتسل من تراب الحقول وارتدى منامته ليستريح، ولأنه الجبل الأكثر هدوءاً، الأعمق أريجاً، فهو قلب الأردن النابض بدعة...حيث يحلو لي أن أستسلم، ألقي رأسي على كتفه وأذهب في النجوى»(28).

من الرابية جاء تعبير (القرمية) الذي ترسخ في الذاكرة. فلاحان جاءا بشجرة إلى الحديقة يمتدحان صلابة الجذر القرمية وقدرتها على مقاومة كل النكبات. وعلى أرض الرابية حضرت بائعة البامية التي صارت قصة في مجموعتها القصصية (وركسترا). من حكايات إربد نهلت لتكتب رواياتها، حتى إن كثيراً من العائلات ظنت أنها تكتب عنهم. وفي (شجرة الفهود) تكتب سيرة عائلية تدفق فيضها في عمل اختلط فيه التخييل بالواقع. في هذا السياق بدت الأردن مكاناً عفوياً تصدر تجربة الكاتبة الإبداعية دون أن تسعى إلى ذلك، خلافاً لبحث متقصد جادّ عن مصر وهي تكتب روايتها(يحيى)التي تتصدر مصر فصلاً كاملاً منها. إن كانت الكاتبة تفصح عن هوى شامي يبرز في أعمالها، فإنها لأجل (يحيى) أيضاً وليكتمل عملاً روائياً ناضجاً سعت إلى البحث في مكتبة الأسد كي تنقل لنا الأجواء الشامية بسند معرفي موثوق.

ثالثاً: روافد العمل

أولاً: السجل الاجتماعي:

لا يغيب عنا ما يكتنف هذا النص من رافد أساسي يغنيه ويوسع أبعاده، وأعني بذلك ذلك السجل الاجتماعي الحافل بوصف طبائع الناس وعاداتهم وتقاليدهم وبعض خصوصياتهم الثقافية في إطار المقارنة أحياناً مع ما تختزنه الكاتبة في ذهنها، وهو ما كانت له تجلياته في مواقف بعينها تحضر فيها أساليب حياتية لم تألفها من قبل، فخلفية الراوية دون أدنى شك تحكم عمق الملامسة لكل ما يعترضها من مظاهر اجتماعية في كل موقع سافرت إليه. وكما يقول سعيد علوش فإن الرحلة هي نوع أدبي يفسح المجال أمام ترسيخ تقليد الموازنة بين فضائين وقيمتين وصورتين، وهو وصف يخضع من وعي أو لا وعي لمنظور وثقافة الواصف(29). مما أسبغ على الخبر الاجتماعي بنية ذات طابع استحساني أو نقدي وفقاً للمنظور الذي تتبناه الكاتبة.

ولنا فيما تقدم أكثر من مثال يبرز هذه الموازنة التي يكون الأردن عادة طرفاً مرجعياً فيها؛ نباتات قطر قبالة زيتون ومشمش ولوز دالية جبل اللويبدة. وهي الموازنة التي يحضر فيها المكان أحياناً بصورته القبلية قبل زيارته، قبالة صورة أخرى جديدة تطرأ بعد الزيارة، وهو ما كان حين تضعنا الكاتبة أمام تصور افتراضي أبله عن السودان استدعى أسئلة تنم عن جهل واستخفاف في هذا البلد. من مثل وجود دكاكين طعام أو شراب فيه، أو إن كانت الفيلة تمشي قرب البيوت فيه، وهو جهل يجرح السوداني كما تخبرنا الكاتبة. وكذلك كانت الصورة القبلية عن شعب ليبيا من خلال صحراويات الكوني، أو فيلم عمر المختار، أو حتى طرائف القذافي، ويبقى أن الليبي في صورته البعدية شعب حر وفي بسيط صادق قوي جواد وفقاً لرأي الكاتبة.

في إطار الحديث عن سيرة المدن وانسجاماً مع ما سبق، نؤكد على تلك الصورة القبلية التي يختزنها الراوي قبل انطلاق الرحلة، وهي الصورة التي تتشكل من السماع الذي يضفي على الآخر صورة احتمالية. تقف قبالة صورة بعدية معدلة بعد انتهاء الرحلة فعلياً، تحافظ على آثار من الصورة الأولى وقد ترى من منظور آخر يغاير ما أوشك أن يكون

يقينياً قبيل سير الرحلة. وهو ما يمكن تمثله في السويداء إذ تسعى الكاتبة إلى تصحيح فكرة قرب الدروز من الماسونية أو الاسماعيلية، وتنقل عنهم تمسكهم بإسلاميتهم مع توجه للانفتاح على الفكر الإنساني عامة، إذ ينهلون من الأديان ما وافق العقل. ولا أدري كيف يجتمع الأمران معاً! وتبدي الكاتبة إعجابها بطقس يقيمه الدروز للمتوفى يضعون فيه جثمانه فوق مصطبة، معلنين بين الناس عن مناقب الفقيد أو آثامه، ويبوحون بمواقفه جهرياً. أشبه ما يكون حساباً جهرياً، ترى فيه الكاتبة كشفاً للحساب أمام بشر أقل رحمة من الله. بما يعد حافزاً لفعل الخير، كما هو الحال في فكرة تقمص الأرواح التي يؤكدها دروز السويداء عبر أكثر من قصة تدلل عليها.

وإن كنا نتحدث هنا عن سجل اجتماعي يمكن رصده بقوة في هذا العمل، فإن لهذا الأمر تجلياته حين تركن الكاتبة إلى رصد طبيعة المجتمع الخليجي بمكونه الاجتماعي، وبتقاليده المختلفة، وحين تحدثنا عن الإنسان السوداني بكنزه الذي لا يجد من يستثمره، أو حين تعرض لشعب ينهل من المشروبات الروحية متكلاً على صفة الرحيم أكثر من المنتقم الجبار. وهو أمر واكبه حضور لافت لما يصح عده سجلاً لغوياً لم تتردد الكاتبة في إيراده بما يتضمنه من ألفاظ عامية واكبت امتزاج الثقافي بالرسمي وبالسياسي؛ فالكهرباء سماها القطريون كهرب، وشب الليت تعني إضاءته، فضلاً عن قاموس لمفردات جديدة تعرض لنا في كل محطة عربية جديدة تتوقف عندها.

في إطار الخبر الاجتماعي يلاحظ قارئ هذه السيرة تركيزاً على التحولات الاجتماعية لوضع المرأة العربية عبر مشاهد ومقتطفات منتشرة هنا وهناك، حاولت من خلالها رصد كيفية عبور النساء من أسوار الحريم إلى آفاق الحياة العامة(30). كما نلاحظ عبوراً متكرراً على كل ما هو مرتبط بالطبيعة الخاصة للمرأة. يطالعنا- على سبيل المثال- مشهد امتزاج الألوان في محارق الغاز الطبيعي ليشكل في مخيلة الكاتبة فستاناً « بلون أحمر ملتهب وخطوط برتقالية، ينسدل منه وشاح رمادي كضباب بئر الغاز الطبيعي». حلم يتعلق بتحسس الأنوثة المبكر مثلما يطالعها الحلم نفسه عندما تركب القارب البخاري المزود بآلة « تسحب وراء المركب خيطاً من فوران الماء؛ ينقلب أزرقه إلى فيض من رغوة بيضاء تنطوي على تمني طرحة العروس البهيجة»(31).

في السودان كانت لها تأملاتها لامرأة « تقضي وقتاً طويلاً في مشاط شعرها. وتستلقي لتحني جسدها، وتبخره لتبقي على طلاوته ورقته، وتبتدع موضات خاصة بالسودانيات تطلق عليها أسماء حسية...»(32). كما تطالعنا على نحو تفصيلي بطقوس العرس السوداني (الجرتك، بخ الحليب، غمر العروس بالهدايا والذهب، الدلكة) فيما عدته فهماً احتفالياً للجنس في حياة المرأة، ينبئ عن تناقض بين تهيئة العروس لدور الأنثى المغوية والتنكيل بطفولتها.

في الإمارات تطلعنا على تغير اجتماعي عصف بمنظومة الأسرة الإماراتية وغير مواقع النساء؛ فالبراقع الجلدية اختفت تدريجياً عن وجوه النساء، وتغيرت العباءات السوداء البسيطة إلى أقمشة فاخرة أو مرصعة بحجارة سواريفسكي ببريقها الماسي. والبنات بدأن بارتياد جامعة العين. وإن كانت طفرة تعليمهن مقبلة بروح قلقة حول مفهوم تحرير المرأة. كما تحدثنا عن غيرة نسائية لمستها أثناء ترؤسها لجمعية المرأة الأردنية. ولا تنسى عرض مواقف مشرفة لكاتبات عربيات تصرفن برقي إزاء البذخ الخليجي، قبالة أخريات تصرفن على نحو مشين.

وكان من الطبيعي أن يحضر عالم النساء في الأردن؛ في إربد يحضر وجه الجدة المكتظ بالوشم والحكايات عن الزمن الصعب، والتحدي الاجتماعي، والظلم الذي يقوي الشكيمة.»«...كانت نساء إربد كما الريف الأردني عموماً يقبلن على الزواج بعد وشم وجوههن بتخطيط فني كامل يطال الذقن والوجنتين وحول العينين، ويعد جمالاً مطلوباً، ولا يستثنى الكفان والقدمان من وشم دقيق يميل في لونه إلى

الأزرق الرمادي...لكن الوجوه الحانية التي حملت الوشم جعلته رمزاً ودلالة على الانتساب لإنسان هذا المكان»(33).

في السلط تحس ببلبلة في فهم تقدير المجتمع للمرأة «.. فحيث يصعب على المرأة اجتياز العتبة، ويصار إلى المغالاة في حمايتها من الاحتكاك بالمجتمع الذكوري، يمكن لها أن تجير طريداً في بيتها، وتصد إرادة المجتمع كله في التعرض له»(34). وما كان يسمح لها باجتياز منطقة الحرملك المغطاة بشرشف« الشرف الرفيع» إلا عبر الكتابة وتعلمت أن « للكتابة أجنحة يمكن بها الطيران فوق التقاليد والعادات..منحتها رخصة اجتياز الحرملك السلطي على الشرفة، تفسح لي في المدينة المحافظة على موقع طيب»(35).

يذكر لسميحة خريس وهي المدافعة عن المرأة المنتقدة لأكثر من موقف ذكوري في عالمنا العربي؛ تنازل المرأة عن إرثها لصالح إخوانها الذكور، ذكورية المشهد على شاطئ اسكندرية، حيث تنسحب النساء لحراسة ملابس الزوج والأولاد لينعموا بالبحر، إعجابها بما يمنحه أهل السويداء للمرأة من حقوق تعادل ما للرجل. يذكر لها نأيها عن مواقف نسوية تبدو متطرفة في ردود فعلها؛ أذكر منها موقفاً معبراً يصلنا عن امتعاضها من نوال السعداوي حين وقفت لتجادل الحارس حول مفهوم الحجاب وترفض تغطية شعرها إلا إذا ارتدى هو الحجاب، عبر ما يبدو جدلاً بيزنطياً غير ذي جدوى، يقصي أحاسيس مرهفة وخشوعاً في المعابد. كما يذكر لها تأملها لظاهرة منع المرأة من الحجاب في تونس أثناء العمل وفي المدرسة، مما يبدو معادلاً في دكتاتوريته لقرار فرض الحجاب عليها.

كذلك نجدها وقد استحسنت اهتماماً متزايداً ألمانياً بالنساء العربيات، جسدته لوحة لفتيات ثلاث محجبات في موقف إيجابي. وإن كانت قادرة في الوقت نفسه ملاحظة اهتمام خاص بالمنتج العربي النسوي لدواع تجارية لإشباع فضول الغربي تجاه المرأة الشرقية. بل إن اهتماماً بكتب عربية بعينها دون أخرى يكون حصيلة قبول مزاج غربي خبيث؛ من مثل الجائزة التي حصل عليها الكاتب بو علام صلصال بسبب تحامله على الثورة الجزائرية في غزل مكشوف للغرب، عبر رواية يربط فيها بين الإسلام والنازية في تجن غير مسبوق، مما يدلل عل أن رفع كاتب وإطاحة بآخر يكون عرضة لأوراق سياسية خبيثة.

يغدو لافتاً في هذا النص ملاحظة ما قد يكون مخالفاً لما يتبناه الناقد التونسي محمد لطفي اليوسفي حول غياب الأم وامحائها في السيرة العربية(36). ففي هذا المنجز قيد الدراسة يلمس القارئ عاطفة قوية تكنها الكاتبة لجدها من جهة والدتها، كما تحضر الأم على نحو لطيف عبر أكثر من مشهد تبدو فيه بارعة في التنقل بين الحزم والحنان، كما بدت وهي ابنة المرأة الشامية عاشقة للون الأخضر، فما كان منها سوى المبادرة إلى ترويض حديقتها في أرض الدوحة وتزرعها. « كانت لأمي طرائق فريدة في إظهار كرمها عندما تقتنع وفي الحرص والتقنين حين تتشكك»(37). وكان لهذه الأم موقف ينم عن وعي واضح لنوايا الإنجليز الخبيثة في الدوحة حين لوحت بالقول: إن هناك من يرتادها باسم الإسلام ليحقق غايات استعمارية.

لم تغب الفنون بأشكالها المختلفة عن هذا الكتاب؛ في الخليج تبرز أغاني الرزيف بما تحمله من قاموس البحر، وفي محطات سفرية مختلفة يطل أكثر من اسم لفنان أو مغن من مثل محمد عبده وطلال مداح. تلتقط من بعض المقاطع الغنائية أو الفنية ما يخدم فكرة تحس بها. فمن الفن الخليجي تذكر مشهداً استعراضياً يفسر حياة مجتمع يعيش على شاطئ البحر، ويمارس مهنة الصيد والسفر الخطير، وهو ما عبر عنه فن يستعرض « انتظار الأنثى للصياد الغائب وفزعها من المخبأ له في خضم بحر لا يؤمن جانبه..»(38). كذلك بقي الفن رافداً من روافد حلم عربي اشتهته سميحة خريس وتطلعت إليه، عبَّر عنه أوبريت وطني حبيبي الوطن

الأكبر، كما عبرت عنه أفلام روائية تعود للكاتب يوسف السباعي تذكر منها فيلم (رد قلبي).

وفي إطار ما هو اجتماعي لا يغيب عن هذا السجل رصد طبيعة غريبة في المواطن الأردني المقيم في دول الخليج؛ فرغم أنه قادم من مجتمع مبني على العصبية العائلية والعشائرية إلا أنه في الغربة يتصرف بأنانية وفردانية بصورة أبرز مما تفعل الجاليات العربية الأخرى؛ فالأردنيون يتخلون سريعاً عن بعضهم بدعوى حفظ ماء الوجه، بما تعده الكاتبة تدريباً بطيئاً على الأنانية والتخلي والانصراف عن قضايا المجموع والانطواء على المصالح الذاتية الضيقة(39).

ثانياً: السجل السياسي

لا يغيب عنا ارتباط هذا المنجز الوثيق بكل ما هو سياسي، مما يدعونا إلى استحضار ما يطلق عليه محمد الفاسي اسم الرحلة السفارية والسياسية(40)؛ وهو أمر يرتبط بسفريات سميحة خريس الأولى على وجه الخصوص بحكم عمل والدها في السلك الدبلوماسي. في أكثر من موقع يأتي الحكي مرتبطاً بالوضع السياسي لبلد ترتحل إليه الكاتبة، غير منفصم في بعض الاحيان عن البلد المرسل(الأردن). في هذا السياق تطرح الكاتبة قضايا مرتبطة بعلاقات بين بلدين، مع شيء من التحرز. ويغدو بروز بعض الشخصيات السياسية أو حتى الفنية أمراً طبيعياً في هذا السياق.

تنوعت المشاهد السياسية التي كان لها وقعها على الكاتبة. تبرز فلسطين ووقوعها في يد المستعمر الإسرائيلي لتكون في الواجهة، مع حرص على رصد تلك الروح العروبية التي سادت في فترة الستينيات، بما اعتراها من يقين بقدرة العرب على هزيمة العدو، وتصديق الأناشيد واستعادة أمجاد خالد بن الوليد وصلاح الدين. كما تصور قلباً صغيراً ينبض عشقاً بحلم عربي كبير بعيداً عن كل إقليمية ممكنة « لم تكن لدي حدود تفسر كوني أردنية او فلسطينية»(41). والكاتبة تتحدث عن أيلول الأسود بشيء من الضبابية مؤثرة التركيز على الأثر الناجم عنه في علاقة السودان مع النظام الأردني، واضعة أمام القارئ حادثة أليمة أحرجت السودان حين تم الهجوم على الدبلوماسيين في الخرطوم قبالة الإفراج عن (أبو داوود) في السجون الأردنية، وهو الحادث الذي نجم عنه قتل السفير الأمريكي.

لا يغيب عن المشهد السياسي هيمنة استعمارية يفرضها حضور إنجليزي في قطر والسودان أيضاً، وهو ما بدا مناقضاً وجملة توردها على نحو خاطف إذ تقول: « وتكاد آثارهم على المجتمع تنحصر في استخدام القطريين بعض المفردات..»(42). مع إدراكها الواضح في أكثر من موقع بحضور ذكي محسوب لهؤلاء الإنجليز. من ذلك ذكرها حادثة ترحيل في مدينة دخان بطلها مصري يتم إبعاده خوفاً من أن يكشف أمر سرقة علنية للبترول، مما ينبئ عن وعي الكاتبة بأن أثر الأجنبي اللغوي مؤشر إلى أنواع أخرى من الهيمنة، تتصدرها الهيمنة الاقتصادية.

وفي السودان تسترجع حركة من حركات التحرر ضد المستعمر الإنجليزي. وهي الحركة المهدية. تصفها بأنها انقلبت إلى اضطهاد لغير المسلمين، دفعهم لوشم أبنائهم وبناتهم فيما يعرف بالتشليخ، ليظهروا إسلامهم. واستناداً إلى أحاديث تستمع إليها تسترسل في إظهار معاناة الأقباط زمن المهدي، إذ منعوا من أداء شعائر الصلاة في كنائسهم عام 61. مع تأكيد بأن هذه المرحلة من الاضطهاد فترة وجودها في السودان كانت قد انقشعت.

في حديثها عن الفعل السياسي يبدو ظاهراً أن الزمن الماضي الذي انتهت أفعاله هو المهيمن، ولكن المسألة في العمق أبعد من هذا، لأن تأثير فعل السفر لم ينته، وإنما دينامية الفعل هي التي جعلته يخلق ويحقق رصيداً متحولاً إلى الحاضر والمستقبل. بل إن رصداً للحاضر والمستقبل ما كان له أن يتم بمعزل عن صور ماضوية بقيت متجذرة في الوعي

والوجدان. وما كان لمدينة أن تحضر دون أن يواكبها سفر إلى ماض مفتقد يراد التواصل معه والدخول فيه. لذلك ما كانت حسرتها على تفتيت جسد السودان اليوم وإشعال الفتن فيه لينفصل عن علاقة بدت لها أمراً معقداً منذ زمن بعيد. « منذ ذلك الزمان الذي يبدو عند استرجاعه تمهيداً للحاضر»(43). لذلك فهي ترجح مؤامرة استعمارية تؤكدها اتصالات معلنة مع إسرائيل. كما توضح دوراً لعبه الإنجليز منذ زمن في تنفير الجنوبيين من المصريين، مع حرص مبيت على منع التعامل باللغة العربية.»....كأنما كان الجنوب يهيأ منذ ذلك الزمن للتنصير والتغريب استعداداً للانفصال..»(44).

لذلك لم ينفصل الحديث عن المشهد السياسي لأي من البلدان العربية التي هبت عليها رياح الربيع العربي عن ماض بعيد سمته القهر، هكذا كان حال المصري قبل ستمائة عام؛ الفقر نفسه، الإنسان الساخر الصبور يروض حياته وتروضه. عن مصر وثورتها، وعن الحراك الشعبي بمطالب دستورية تتوخى كرامة الإنسان تسترسل الكاتبة بحماس. وتتابع تأملها لنار عربية شبت في تونس ابتداء وكانت مثار إعجاب وتقدير، إلى أن يأتي دور دمشق، فيخفت حماسها لإحساس بأصابع أجنبية فيها. « ...وكأن دمشق اختيرت بعناية لتكون ساحة المواجهة بين الفرس والروم..». مع أن الكاتبة على وعي ودراية بالقبضة الأمنية الحديدية في القيادة السورية، وعلى وعي بأن باب الحرية بكل يد مضرجة يدق، لكنها ترى في ما يحصل في سوريا تحدياً حقيقياً وحيداً أمام استمتاع إسرائيل بمكتسبات ضعفنا، وأنها الوحيدة التي لم تسرع إلى السلام وواصلت دق ناقوس الذاكرة العربي. وتصف سورية الآن أنها: « أشبه بالثور الخير الذي سيصله الدور بعد أن أسلمت الثيران بعضها بعضاً لأنياب الضبع»(45).

الكلمة الأخيرة

كانت لطريقة صياغة الخبر أو تقديمها أثرها على قارئ يرغب في معرفة المرجع الذي تستند إليه، ما بين كونه مشاهدة أو استماعاً، خصوصاً حين يتعلق الأمر بشخصيات تاريخية وسياسية معروفة. فمما لا شك فيه أن السند باعتباره مرجعاً يؤطر الخبر في المؤلفات التاريخية، يشكل معياراً على قدر كبير من الأهمية للقارئ. والحال كما يقول شعيب الحليفي إن ارتباط الحكي بالمرجع هو دعامة استراتيجية في تشكيل خبر مسنود يمكنه أن يتحول إلى مرجع يسند خبراً آخر(46). خصوصاً أن العمل موجه إلى قارئ وفي ذهنه أوصاف لأفعال واقعية واكبت فعل التنقل الحقيقي، مع ضرورة الاحتراز هنا من تحوير الانطباعات والتأملات إلى صور يقينية تغدو في موقع ما إخباراً بحقائق.

في هذا الإطار استوقفني موقف تحدثت فيه الكاتبة عن خلل أخلاقي يعتري مسيرة النضال العربي. وهو أمر لا نستطيع أن ننكره بوجه العموم. لكن ما يُنقل عن فخ وضع للشقيري زوج عمة إحدى النساء في الدوحة، وأنها تمكنت من انتزاع وعد لها بإيصال خاتم ثمين لها كما فعل مع قريباتها، لم يكن مقنعاً البتة، فهو كلام يتناقل ويصيب شخصية معروفة يقتضي نقله سنداً توثيقياً. خصوصاً أن سميحة في ذلك الوقت كانت في سن صغيرة.

كذلك استوقفني حديث للكاتبة وهي في إسبانيا بدت فيه غير راضية عن حالة عاطفية تظهرنا نحن العرب فاتحين، قبالة صورة الإسباني في سعيه للاستقلال. وفي محاولة منها لتحييد المشاعر بقطع كل ما تلقته في المدرسة عن عزنا العربي في الأندلس، نجدها وقد حكمت على ما تحتفظ به الذاكرة من مجد غابر في الأندلس بأنه نمطي مضحك. يحضرني هنا مقال بعنوان (هل كان الوجود الإسلامي في الأندلس احتلالاً لإسبانيا؟) وهو تساؤل قد يبدو منطقياً ومحرجاً. وفي هذا الإطار قامت مؤرخة إسبانية بتأكيد أن المسلمين ليسوا غزاة، وأن الإسبان وهم السكان الأصليون كانوا هم نواة دولة الإسلام

بالأندلس، وبينت أن المسلمين الفاتحين لم يكرهوا الناس على الإسلام، بل دخلوه مقتنعين عن طيب خاطر(47).

ويغدو من المفيد هنا التنويه بأن الذاكرة تفلسف الأشياء الماضية، وتنظر إليها من زوايا جديدة حسب تجدد الظروف. لكننا في مواقف معينة نلمس إمكانية حقيقية لاسترجاع الماضي كما هو دون تغيير، وهو أمر أمكن ملاحظته في بدايات الكتاب حين تحدثت صاحبته من منظور الطفلة صغيرة ذات الأعوام السبعة التي ظنت الدوحة مكاناً مجاوراً لإربد(48). وهي عين الطفلة التي تعيش في مكان لا بحر فيه، فما كان منها إلا أن تنبهر بفكرة البحر بما يحمله من موج وسفن وأسماك. وهي الطفلة ذاتها التي فزعت لمشهد امرأة ملتفة بعباءة سوداء مقنعة بجلد لامع ودعتها الغولة(49). وهي المراهقة التي أحبت من اختارت له الثورة اسم جيفارا تيمناً بالثائر الكوبي، لدرجة التفريط بسلسلتها الذهبية «..القلب الطفل الجاهل البكر يحب..أحب جيفارا»(50). ومن نفس المنطلق بدت لها الأشياء أصغر بكثير عندما كبرت، البيوت، والشوارع، حتى زجاجة العطر وهو ما تبرره بالقول:» زجاجة عطر كبيرة جداً....لأني كلما تقدم العمر بي أكتشف أن كل ما ظننته كبيراً كان عاديا...فيها أنوثة لا تخطئها عين المراهقة كما تصيب قلبها ...»(51). ويبدو أن حقيقة المسافات تختلف بالخبرة والانكشاف، وبالتالي يصبح مقبولاً القول إن تقابلاً بين الأمكنة يمثل تقابلاً بين المنظومات والقيم المختلفة التي تحكم ناظرها(52).

جدير بالذكر في هذا السياق حرص الكاتبة على إيراد أكثر من إشارة زمنية صريحة أو ضمنية، وهو ما يؤسس لواقعية الرحلات التي قامت بها الكاتبة لمدن مختلفة، ويدعم فكرة تحويل مقاطع بعينها من النص إلى شهادات توثيقية تعتمد على فعل التذكر الذي يتحول بفعل الكتابة عملاً فنياً متجذراً في الإبداع؛ فالحاجة إلى قناة الخيال بقيت حاضرة بحضور الحكي الذي يتجذر في طبيعته في هذه القناة الإبداعية. ونختم بنفحات تختارها الكاتبة تقول فيها: « كل ما سردته من معارف وخبرات شكلت عقلي ووجداني وقلبي في تلك العواصم والمدن...هي نفحات العليم الذي أحبني ففرجني على ملكه»(53). لتتساءل بعدها تاركة الإجابة لقارئها :» إذا لم تكن تلك الحكايات علماً مكنني الله منه، ومعرفة وهبها لعقلي، وطعاماً وشراباً لروحي، ماذا تكون؟»(54).

الهوامش.

1- خريس، سميحة، على جناح الطير: سيرة المدائن، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2012.

2- نقصد بعتبات النص مفاتيح وعلامات وجمل سردية تتعلق بالبنية الدلالية للمتن. تؤسس لمعانيه، وتبحث فيها، عدا عن وظيفة توجيه المتلقي؛ فالعلاقة بين السارد والمتلقي ترتسم في جملة البداية باعتبارها لحظة التقاء لاستجماع سلسلة من العلاقات الموجهة إلى متلقي السرد في النص. ونوعية البداية إخبارية لا تجنح إلى الغموض، وإنما ترنو إلى الوضوح لأداء وظيفة دلالية عادية ومباشرة تتضمن شحنة معلوماتية. والعنوان يأتي ضرورة أساسية وكتابية، بل إن دراسة المتن تنطلق من العنوان باعتباره العتبة الأولى أو نقطة البدء بالنسبة للمسار السردي التي تحاور المتلقي وتشير إلى جنس العمل. وهو في نهاية الأمر خطاب مكثف في جملة سردية مؤطرة للنص السردي.

3- على جناح الطير، ص8.

4- على جناح الطير، ص8.

5- نفسه، ص10.

6- نفسه، ص44.

7- نفسه، ص92.

8- نفسه، ص93.

9- نفسه، ص10.

10- نفسه، ص10.

11- نفسه، ص12.

12- التميمي، أمل، السيرة النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005، ص74-75.

13- لوغون، فيليب، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم، عمر حلي، بيروت الدار البيضاءو المركز الثقافي العربي، 1994، ص28.

14- الداهي، محمد، شعرية السيرة الذهنية، رؤية للنشر والتوزيع، 2008، ص18.

15- على جناح الطير، ص29.

16- ماي، جورج، السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضي وعبد الله صولة، تونس، بيت الحكمة، 1992، ص48.

17- الداهي، محمد، شعرية السيرة الذهنية، مرجع سابق، ص 192.

18- التميمي، أمل، السيرة النسائية في الأدب العربي المعاصر، مرجع سابق، ص131-132.

19- الحليفي، شعيب، الرحلة في الأدب العربي: التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص43.

20- على جناح الطير، ص74.

21- ضيف، شوقي، الرحلات، القاهرة، دار المعارف، دون تاريخ، ص12.

22- على جناح الطير، ص59

23- نفسه، ص104.

24- نفسه، ص28.

25- نفسه، ص275.

26- نفسه، ص18.

27- نفسه، ص134.

28- نفسه، ص147.

29- علوش، سعيد، الصورة الغربية في الذاكرة الشرقية، الصورة الشرقية في الذاكرة الغربية، من مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، السنة التاسعة، العدد الثالث، 1989، ص19.

30- امل تميمي، السيرة النسائية في الأدب العربي المعاصر، مرجع سابق، ص134

31- على جناح الطير، ص39-40.

32- نفسه، ص64.

33- نفسه، ص166.

34- نفسه، ص172.

35- نفسه، ص178.

36- اليوسفي، محمد لطفي، الأم الأكول ومكائد التخيل: غياب الأم وامحائها في السيرة العربية مع حضور ساحق للأب ومركزيته الحاسمة، نزوى، ع28 أكتوبر 2001، ص23.

37- على جناح الطير، ص29.

38- نفسه، ص45.

39- نفسه، ص118.

40- حليفي، شعيب، الرحلة في الأدب العربي، مرجع سابق، ص137.

41- على جناح الطير، ص27.

42- نفسه، ص33.

43- نفسه، 85.

44- نفسه، 78.

45- نفسه، ص209.

46- حليفي، شعيب، الرحلة في الأدب العربي المعاصر، مرجع سابق، ص244-250.

47- انظر في هذا مقالة دولوروس برايمون المؤرخة بجامعة برشلونة، وهي مترجمة إلى اللغة العربية بعنوان مؤرخة تعتبر أن الوصول الإسلامي إلى إسبانيا لم يكن غزواً. يمكن قراءته على موقع culture@alrai.com.

48- على جناح الطير، ص13

49- نفسه، ص19.

50- نفسه، ص28.

51- نفسه، ص42.

52- حمادة، سديف، وظيفة المكان وأهميته في الرواية المعاصرة، شبكة الفن والإعلام الكويتية الخليجية، 2010/7/22.

53- على جناح الطير، ص301.

54- نفسه، ص303.

اللغة العربية والمعرفة

عبد المجيد جرادات

تُبادر كليات الآداب وأقسام اللغة العربية في معظم الجامعات العربية والإسلامية بعقد مؤتمرات علمية بين الحين والآخر بقصد استعراض ومناقشة واقع اللغة العربية، ومن الواضح بأن هذه الجهود تحاول الإجابة عن التساؤلات المشروعة حول الكيفية التي يُمكن من خلالها الإرتقاء بمكانة العربية في الصروح العلمية والمحافل الدولية، وكيف يُمكن توظيف دور اللغة العربية على طريق المواكبة والبحث عن المعرفة ثم إنتاجها.

من حيث المبدأ لا بد من القول بأن أصالة اللغة مستمدة من موروثاتها، ومنسوب ثقافة أبنائها، وفي تتبعنا لأدق الأبحاث والدراسات المنجزة في هذا الميدان، نجد أن مناهج اللغة العربية متعمقّة في نظمها، وملتزمة برؤاها العلمية، وهي تمثل الوجه الحقيقي للثقافة العربية من حيث قوانين ومكونات الأعراف والتقاليد والمعتقدات والأفكار المتداولة، ومن المفيد التذكير بأنه لا يوجد فروق بين المناهج اللغوية الأصيلة، وتطوراتها الحديثة، بل هي شديدة التواصل بين المكونات اللغوية، ومعطياتها التقنية، نظرياً وتطبيقياً ضمن خصائص اللغة وقضاياها.

نتفق على أنّ تطور اللغة، يتحقق من خلال عملية التداخل بين المعطيات الاجتماعية والإنتاج المعرفي، وهنا تبرز أهمية الافادة من أحدث النظريات العلمية، والتي تمثل في جوهرها: مجموعة من الافتراضات المنسّقة والمنظّمة بطريقة تهدف إلى الاستكشاف والتقدم في بناء المعرفة بشقيها الفكري والتقني.

تمتاز اللغة العربية بخصائص، استمدتها من روح الأمة العربية وتجاربها المتراكمة، وهذه الخصائص تمنح اللغة العربية المرونة، وتعزز دورها في الإستجابة لمتطلبات الحياة ومقتضيات الحضارة، لأنها توثق سمات النقاء والصفاء والتفتح والانطلاق في الفكر العربي، وفي هذا السياق، لا بد من القول بأننا نتعامل مع كم هائل من المعلومات المصاحبة للتطورات التكنولوجية والعلمية، مما يستدعي الحديث عن مهارات الاتصال من حيث المفاهيم والأهداف، وإذا ارتأينا أن الاتصال هو عملية اجتماعية واسعة، فكيف لنا أن نوظف لغتنا بالشكل الذي يلتقي مع استحقاقات ومتطلبات السير في ركب التطور والتجدد ؟.

توصف اللغة، بأنها ظاهرة اجتماعية، وهي تمثل الوعاء الفكري، الذي يُجسّد الشخصية الاعتبارية لهذه الأمة، مثلما يوثق الوقائع والانجازات الحضارية لأبنائها، ومن المعروف بأن الإنسان ولغته تطوراً تدريجياً من خلال الممارسات واكتساب الخبرات والمهارات التي كثيراً ما تستمد من طبيعة المعايشات والتجارب الحياتية المتنوعة، وفي هذا السياق، نقول

كاتب أردني.

أنّ علماء اللغة يجمعون على أنّ الكلام لفظاً أو كتابة، يتكون من مجموعة الرموز التي اخترعها الإنسان في زمانه للدلالة على الأشياء، وقد تمّ التفاهم على ضرورة الربط بين الرموز ومدلولاتها، بحيث تنسجم اللغة مع بيئتها، وتؤدي وظيفتها في التحليل والتعليل بمنهجية تلتقي مع تجليات وعي التاريخ، والذات العامة في مستوياتها المختلفة.

تتألق اللغة ضمن البيئة الاجتماعية التي تنشط في العادة بنشر المعلومات الفكرية بين الجميع، وُيشكل النقد الأدبي الذيُ يوصف بأنه فن الحكم على التجارب الأدبية، أحد أبرز المحاور التي يتم البحث من خلالها عن معرفة الحقيقة، وتأسيساً على ذلك يكون بوسع الإنسان إستخلاص النتائج من محاولاته الجادة ومقارنتها بتجارب وخبرات الآخرين، ومخزون معرفتهم في شتى الميادين.

تمثّل الثقافة بالنسبة للغة العربية الجوانب المعنوية، والتي تشمل منظومة القيم المستمدة من مفهوم الإيثار، وروح الإباء، خصوصاً بعد أن أصبحت الثقافة عنصراً حاضراً في القرارات الرشيدة، ومن المتفق عليه بأنّ الثقافة الحية هي التي تقرر الانتقال إلى شروط واستحقاقات المستقبل ومقتضياته، بحيث تتفاعل وتهضم أهم المتغيرات، بمرونة لا تمس حاضر الأمة، ولا تتعارض مع أنبل أهدافها الإستراتيجية.

أما الإنجازات الحضارية، فهي تشمل المخترعات والاكتشافات العلمية والتقنية المتطورة، ومن تحصيل الحاصل، أن توسع الشعوب والدول في ميادين الصناعات المختلفة،ُ يقوّي مركزها التنافسي في الكثير من المجالات والميادين، وعندما تكون النتائج بمستوى الطموحات، فإنّ اللغة تأخذ مكانتها المرموقة في الأوساط العالمية والمؤسسات العلمية والتربوية، بعيداً عن الإحساس بالخوف من الاحتواء الذي كثيراً ما يكون سبباً باضمحلال الفكر، وهذا ما ينعكس سلباً على حصانة اللغة وهويتها.

تتبلور الجوانب المشرقة في وظيفة اللغة من خلال مراعاة ربط القول بالفعل، وفي هذا الاتجاه، يمكن التذكير بأنّ المتربصين بهذه الأمة، كثيراً ما يلجأون إلى تمرير ملاحظات معينّة في إطار لغوي، يشد الانتباه إلى حدث مرتقب من شأنه مداعبة أحلام الأغلبية، وبما أن الشكل يختلف عن المضمون، فإنّ النتائج تأتي بعكس ما تكون عليه الظروف في بداية الأمر، وهم يعولون على أن تكون مخرجات الخطاب اللغوي مغايرة تماماً لسير الأحداث، وعلى هذا الأساس تبرز الحاجة لمراعاة أسس التنبؤ الحذر للنتائج السلبية، وانعكاساتها على جوهر اللغة من زاويتي الواقعية والمصداقية. نشير هنا إلى أنّ أسوأ الاحتمالات في مثل هذه الحالة، هي الشعور بالصدمة الحضارية وهذا ما يشوّش على جماليات اللغة وتلقائيتها.

ُتجري المدارس الفكرية والإعلامية في الولايات المتحدة والدول الأوربية، بين الحين والآخر، العديد من الاستطلاعات والدراسات التي تختبر صلابة أهل الفكر من أبناء العروبة، وكيف يقوم أساتذة اللغة ببذل جهودهم التي تحول دون احتواء لغتهم، وبناء على هذا الواقع، تبدو مهمة وسائل الإعلام العربية، شائكة في أوج التقلبات الاقتصادية والمتغيرات الاجتماعية، فقد تكشفت النوايا التي روجت منذ عقدين ونيّف من الزمن لنظم العولمة وسياساتها المتوحشة، وما ترتب على ذلك من تداخل غير منظم، وانفتاح بين الحدود، الأمر الذي حفز دور الجامعات العربية نحو الارتقاء باللغة العربية، وتوطين الاعتزاز بها، وبناء على ذلك، فإنّ الفعاليات الإعلامية العربية تسعى لتحقيق هدفين، الأول، خلق حالة من التناغم، الذي يصون اللغة من الاختراقات أو يعمل على تفريغها من محتواها، وهذا يتطلب تجسيد سبل التعاون الذي ينأى عن الاتكالية. الهدف الثاني، يستند على ضرورة معالجة الاختلالات التي ستزداد بحكم تفشي الفقر والجهل، وازدياد أعداد الباحثين عن العمل؛ إذ من المعلوم أنّ اندفاع الشباب للهجرة خارج أوطانهم من أجل لقمة العيش، سيدفعهم للتخلي

عن لغتهم وثقافتهم. من المفيد القول أنّ الوطن العربي غني بمصادره المتجددة وتعدد الأقاليم المناخية وتنوّع البيئات فيه، وإذا تحققت سبل التكاملية الاقتصادية بين الدول العربية على المدى المنظور، فإنّ نجاح الجهود في هذا الاتجاه يعني قوة اللغة العربية، وازدهار موقعها بين اللغات العالمية.

فيما يتعلق بطبيعة العلاقة بين اللغة والإعلام، لا بد من القول بأن هنالك صعوبات تواجه وسائل الإعلام المختلفة في يوميات عملها مع المتلقين والرأي العام، وبالتحديد في إشكالية التداخل بين المقومات والمكونات والمؤثرات، وإذا انطلقنا من وجهة النظر التي تحرص على صون اللغة، نجد أنّ تفاوت الأمزجة وتباين المواقف يشوش بطريقة غير مباشرة على مكانة اللغة، والمؤمل هو أن تتكاتف الجهود بالكيفية التي تشد الناس، وتشوقهم إلى لغتهم، وهذا ما نقصده بربط القول بالفعل.

عندما تتسم الصورة الإعلامية بمتطلبات البلاغة وموضوعية الوصف، فإنها تكون قد استوفت شروط الإبداع الذي ُيحقق غايات المعرفة، ونظراً لتعدد وسائل الاتصال المرئي والمقروء والمسموع، فإنّ مهمة المعنيين بتطوير اللغة الإعلامية، تتطلب معالجة الفجوات التي تنشأ عادة بين الموروث الاجتماعي من جهة، ومتطلبات الحداثة من جهة أخرى.

في اللغة العربية الكثير من المزايا الإيجابية التي تعبّر عن مدلولات الزمن والتفريق بينها بتخصيص مصطلح لكل وقت أو فترة زمنية معينّة.

أثناء مناقشة مناهج اللغة، لا بد من التوقف أمام جملة حقائق، أهمها أننا نتعامل مع كم هائل من المعلومات المصاحبة للتطورات التكنولوجية والعلمية، مما يستدعي الحديث عن مهارات الاتصال من حيث المفاهيم والأهداف، وإذا ارتأينا أن الاتصال هو عملية اجتماعية واسعة، فكيف لنا أن نوظف لغتنا بالشكل الذي يلتقي مع استحقاقات ومتطلبات السير في ركب التطور والتجدد؟

الهدف المنشود في النص اللغوي هو عنصر البلاغة، والذي ُيعرف بأنّه حامل للخصوصية، وأحد أقدم المدونات التي تخزن فيها الأمم مواريثها، وتحاول التعريف بها لأنها تبرز ذاتها وكيانها في آن واحد، ومن المتفق عليه أن توجيه اللغة يتم ضمن مسارين، الأول، أن العبارة أو الجملة، تصاغ بعد معرفة القيم الاجتماعية السائدة، وما تحمله من تقاليد وأعراف، المسار الثاني، يلتزم بأرقى حدود الموضوعية، بما تعنيه من تصميم على طرح الأفكار الهادفة، والتي تتضح من خلالها الرؤية وتسود الثقة، ثمّ تتألق فيها اللغة.

التراث العربي ودوره في تعزيز مكانة اللغة

يختلف الحديث عن التراث العربي من بلد لآخر، ومن الواضح أنّ أول مرحلة في عملية تكوين التراث، تتمثل بما اصطلح على تسميته بالبنية الأساسية والتي تبين التقسيمات الاجتماعية، مثل النخوة، ومظاهر التكافل الذي ُيقوّي العزائم أيام المحن والشدائد، وتقوم هذه السمات بدور العناصر التي تثري البنية الاجتماعية، وفي هذا السياق، ُيمكن القول أن ملامح التراث تتفق من حيث محتوى البنية الأساسية، بينما يتشعب الاختلاف في البنية الاجتماعية، وهنالك أسباب جغرافية وتاريخية لتأكيد الاختلاف أو الاتفاق، وبشكل عام، فإنّ النصوص الأدبية التي يتكون منها التراث، تعبّر عن مكنونات الشعوب، ومستوى وعيها في حركة التفاعل، وما ُينتجه من تجارب ومحطات حضارية من شأنها إعلاء مركز الأدب، والذي قال عنه معظم الفلاسفة بأنه يتبلور في القدرة على أن نعيش عصرنا ونؤثر فيه.

تتسم الذاكرة الشعبية بأنها ذات طبيعة انتقائية، ولهذا فإن التعاقب الزمني من خلال ظاهرة التذكر أو النسيان، كثيراً ما يؤدي لاختيار الأحداث التي تضاف لمخزون الذاكرة

الجماعية، وفي هذا الميدان، يرى خبراء العلوم الاجتماعية ضرورة الربط بين محتوى الذاكرة من جهة، والقوة الإبداعية والتوثيقية للمؤرخين من جهة أخرى. يُذكر أنّ «روبرت»(3) يُعرّف الذاكرة على أنها الملكة التي تجمع وتحفظ المدركات الماضية وما يرتبط بها، وهي في الواقع «الفكر» الذي يُخزن ذاكرة الماضي، ومن المعروف أن المقدرة التذكرية للإنسان تتأثر وتصقل بإدراكه لأهمية المادة الأدبية التي ينبغي أن يتذكرها، والمهم في نهاية المطاف هو التعامل مع العناصر التي تثري النص الأدبي، على اعتبار أنّ المتخصصين في التراث الأدبي، يتمتعون بمسؤولية اجتماعية، تستدعي بالضرورة، الإحاطة بالوقائع التاريخية، ودقة المتابعة، وتوثيق الدروس والعبر بأسلوب يُمهّدُ للاستفادة من أرقى مظاهر الحداثة، إلى جانب الاعتزاز بالتراث الأدبي، والذي يُفهمُ من منظور الأصالة التي تربط حاضر الأمة بتراثها وماضيها الذي يوثق الوقائع من أجل إثارة حماس النشئ على طريق التجديد، لتتهيأ الفرصة للرواد والبناة في صون تراثهم الأدبي وحفظ هوية لغتهم.

يقول الدكتور عبدا للطيف البرغوثي في دراسته المنشورة في مجلة عالم الفكر، العدد الأول، نيسان 1986: «إنّ ما قيل عن الصلة الوثيقة بين الإنسان وحضارته في أنه لا إنسان بلا حضارة، ولا حضارة بلا إنسان، يصدق على التراث، فمادة التراث الأدبي قديمة قدم الثقافة، أي منذ أن تطورت لدى الإنسان الرغبة والدافعية للتعلّم، واتجه للاستفادة من المحاولات والتجارب، بمعنى أدق، فإنّ التراث موجود منذ ظهور اللغة التي مكنت الناس من التفاهم فيما بينهم، كما ساعدتهم على تجميع المعلومات وحفظها، ونقلها من جيل إلى جيل، وبتقديرات المؤرخين والدارسين، فإن هذه الإنجازات، تعود إلى زمن يُمكن تقديره بما يتراوح بين ثلاثة وخمسة ملايين من السنين(4)

دونت مادة التراث منذ بدأ عصر التدوين ضمن المواد الأخرى مثل المواد المكتوبة على الآثار في مصر والعراق، وهي مواد اشتملت على الكثير من القصص والعادات والمعتقدات والتقاليد، ومن مثل ما اشتملت عليه كتب الرحالين والمغامرين والمكتشفين والتجار، ويصح هذا القول على مواد التراث العربي، فهي قديمة قدم المجتمعات العربية، فقد رويت مشافهة، إلى أن أفردت لها مصنفات ومخطوطات خاصة بها.

كلمة تراث باللغة الإنجليزية تعني « فولكلور» وهو مصطلح مكون من كلمتين (فولك) بمعنى الناس أو عامة الشعب، ولور وهي ترمز إلى المعرفة أو الحكمة، وقد استعملت هذه الكلمة لأول مرة من قبل الكاتب الإنجليزي « وليام جون تومز» في رسالة بعث بها إلى صحيفة (ذي أثينيوم) في آب 1846، حيث اقترح استعمال هذا المصطلح كعنوان لحقل يشمل دراسة العادات والتقاليد والممارسات والملاحم والأمثال والمعتقدات والأفكار.

يُعتبر التراث أحد مصادر المعرفة، وإذا توقفنا عند الجانب المتعلق بالفنون القولية مثل المعتقدات والسلوك، فلا بدّ من تناول اللغة العربية التي هي قوام الفنون القولية، وفي هذا الاتجاه، نجد أنفسنا أمام ثلاثة مستويات من اللغة العربية، اصطنعتها أمتنا في عصورها وأقطارها المختلفة للتعبير عن ذاتها، ولصياغة ثقافتها، هذه المستويات هي:

- اللغة العربية الفصحى المعربّة.
- اللغة العربية المتوسطة بين الفصحى والعامية.
- اللغة الدارجة اليومية «المحكية».

وبما أن اللغة «الأم» الفصحى، لم تعد لغة يومية للشعوب العربية، فإنّ تراثها من العصر الجاهلي إلى وقتنا الحاضر هو تراث عربي، لكنه يقع خارج دائرة التراث، ليستقر ضمن دوائر تراثنا الرسمي، على اعتبار أنّ لغته هي لغة القراءة والكتابة، وليست لغة المشافهة، وحتى في أيام الفصحى

الذهبية، فإنّ الأدباء والمفكرين العرب، يُميزون بين أدب الخاصة، وأدب العامة الذي لا يرقى لمستوى أدب الخاصة من حيث الشكل والمضمون، ولذلك فإنهم لم يدّونوا منه إلاّ القليل ضمن توثيقهم لأدب الفصحى، أما المستويان الثاني والثالث، فهما الواسطتان اللتان تتعامل بهما الشعوب العربية في مجالاتها الثقافية المختلفة، ولذلك فهما الوعاءان اللذان يحويان الفنون القولية في التراث العربي، ففي الأول منهما، نجد أشعارًا ملحونة، كما نجد الأزجال والقصص الدينية، وسيرة عنترة بن شداد، والزير سالم، وألف ليلة وليلة، والظاهر بيبرس، وسيرة بني هلال وتغريبتهم، وجميعها سير ملاحم شعبية، كانت الشعوب العربية وما زالت تستمع لها، ويقتدي أهل الإبداع بالرموز الذين شكلوا قامات عالية، وإنجازات تندرج ضمن صفحات التراث العربي، مثلما تعزز ثقة أبناء هذه الأمة بأنفسهم وبهوية لغتهم.

تمثل اللغة، جملة الآراء والمواقف التي يعبّر الناس بواسطتها عن مشاكلهم واهتماماتهم، والتي تشمل المعتقدات والطموحات والرؤية، وبهذا المعنى فإن الفكر هو الأيدولوجيا بمفهومها الواسع الذي يشمل الفكر السياسي والاجتماعي والفلسفي والديني، ولهذا فإنّ عبارة « الفكر» تتسع لكل المنتجات، وبالتالي فإنّ الفكر هو أداة لإنتاج المعرفة؛ بمعنى أدق، فإنّ الفكر يشمل مبادئ ومفاهيم وآليات تنتظم وتترسخ في الذهن، تبعاً لتطور الحياة ببعدها الزمني وما يتخلله من محطات وتجارب.

الفعل الثقافي والتفكير الاستراتيجي في مهمة الأمن اللغوي

يقولون أنّ الثقافة التي تنعم بالقوة الفكرية، تكون قادرة على طرح القضايا الملحة، بمنهجية تستند على دقة التشخيص وموضوعية التحليل، وفي معادلة الربط بين متطلبات الحداثة، وعناصر القوة التي يشكل الاقتصاد أحد أعمدتها، يتجلّى الحديث عن منظومة القيم التي تسهم في التحريض الذاتي على أهمية المواكبة بما تعنيه من إرادة، وقدرة على السير في ركب التطور الذي يتطلب في العادة، تنسيق الجهود، وحشد الطاقات، وكل ذلك من أجل مضاعفة الإنجازات.

بين دور اللغة في خلق الوعي المتبصر في دروب التجدد، ومنهجية التفكير الذي يستند على دقة الاستشراف، تبدأ مرحلة البحث عن المعرفة المنشودة، وكان الفلاسفة والمفكرون، بدءاً من سقراط، مروراً بأفلاطون، ووصولاً إلى ديكارت وهيجل وكانط، يجتهدون في بناء هرم للنظم الفكرية الكبرى، وصياغة الأسئلة عن الكون والوجود والمصير، وبالنسبة لمفكري القرن العشرين، ومنهم برتراند رسل وسارتر، فقد اتجهوا إلى تحليل النظم التي بناها القدماء، وفحصوا المنهجيات التي أرسوها، ولهذا فقد تميّز القرن العشرون بأنه عصر التحليل في حقول الفكر والفلسفة، والحقبة التي سادت فيها منهجيات الوصف والنظر في منظومة الأفكار المتداخلة، وبما أن اللغة، تحدد الفروض الدقيقة، وتقدم البراهين والنتائج، فقد تبوأت مرتبة مهمة وحساسة في حصيلة الأفكار الحديثة، إذ أصبحت جزءاً من أسس الفكر، وأنموذجاً للقياس والتطبيق، ومثالاً للبحث في مستويات الظاهرة الفكرية.

توصف التجربة الفكرية العربية، على أنها متجددة وتناضل من أجل الحياة، ووفقاً لمصطلح ابن خلدون(6)، فقد كانت واقعة التقدم هي السمة الظاهرة على هذه التجربة، وقد تجسّد ذلك في التراكم الفني للأفكار والعلوم، وفي التنوع الثري في المذاهب والمؤسسات والنظم المبدعة، إلى جانب الانفتاح المستمر على كل المظاهر الحضارية الإنسانية القديمة منها والحديثة على حد سواء، والمهم في عملية البحث هو أن (الحقيقة) كانت على الدوام غاية تستدعي ضرورة المثابرة دون كلل، وقد شهد الفكر العربي على مر العصور، جهوداً متواصلة، تبلورت من خلال المشاركة والإسهام في إغناء التجارب الفكرية وإثرائها بالنقد الذي يهدف للتقويم بعد أن يستند على صحة التقييم.

عند الحديث عن الإنتاج المعرفي، نتوقف أمام العديد من الإشكاليات، منها على سبيل المثال، ما يرتبط بالموروث الشعبي والسياسات المعمول بها، وهنالك واقع التحولات الاقتصادية، وما أفرزته من تباينات، نحسب أنها بأمس الحاجة لدراسة ترتكز على بعدين ، أولهما، أن حضارة الشعوب، تعرف من خلال ما تنجزه مجمل الطاقات المؤهلة والمبدعة من أبنائها، أما البعد الثاني، فهو يتلخص بمخرجات العلوم والتكنولوجيا المتطورة، والتي تسعى من خلالها الدول العظمى والصناعية للمحافظة على أسرار مفاتيح المعرفة، حتى تبقى الدول «محدودة الموارد» مستهلكة لمنتجاتها، ومستوردة لبعض جوانب ثقافتها، ومن هنا يكون السعي الحثيث لصون مكانة اللغة العربية .

يأخذ المنتج الثقافي بعداً تنموياً كونه يرتبط بإبراز الصورة الحضارية للأمة، ومن المعلوم أنّ الحضارة تمثل في جوهرها مجمل النجاحات في حقول الفكر والمعرفة، والصناعات وفن العمارة والنحت، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فهو يعبّر عن الجوانب المشرقة، ويلعب دوراً مؤثراً في تنظيم السلوك الاجتماعي بالاتجاه الذي يلتقي مع النهضة الاقتصادية والاستراتيجيات الثقافية.

نقول بعد ذلك، أن التطورات التكنولوجية المتسارعة، تتطلب حشد الجهود من قبل أبناء العروبة نحو الارتقاء بمكانة لغتهم، وهنا يتجلى الحديث عن الفعل الثقافي، ذلك لأن الوعي الثقافي، يكون مستمداً من منظومة القيم والعادات والأخلاق والمفاهيم السائدة ، وهذا يؤكد أن البنيان الفكري والثقافي ، يقود إلى ممارسة العلم وتحفيز العلماء والفقهاء ليوظفوا خبراتهم ومخزون معرفتهم في خدمة النظام الاقتصادي والذي ينعكس إيجابياً على الواقع الإجتماعي ، ومن خلال هذا الإستنتاج ، فإن مهمة علماء اللغة، تتجه تلقائياً للجمع بين الرؤية العلمية من جهة ، والجهد الفكري والثقافي من جهة اخرى ، بحيث تكون النتائج ملبية للطموحات التي تهتم بالاستغلال الأمثل لجهود الطاقات والمهارات، والإفادة من عنصر الزمن ، لأن الإنجازات المتميّزة ، تدخل في سجل الشعوب التي تكتب نجاحاتها بفعل الرواد من أبنائها.

بناءً على ما تقدم، فإنّ النظرة الاستشرافية تطرح سؤالين: الأول، كيف سيتم توظيف اللغة على الوجه الأكمل في مرحلة ثورة الاتصالات والتقنيات التي أزالت الحواجز أمام الثقافات والسياسات؟، أما السؤال الثاني فهو يتعلق بمهمة المعنيين بالمحافظة على سلامة اللغة العربية وتنميتها لتواكب المستجدات، وإلى هنا، يُمكن توثيق المقاربات التالية:

أولاً: إن وحدة الأمة العربية تقوّي مركز لغتها بين لغات العالم، وهذا يتطلب العمل المتواصل، ونشر الوعي اللغوي بوسائل الإعلام المختلفة، وتشجيع المبدعين في المجالات التي تبرز منزلة اللغة العربية.

ثانياً: التركيز على سلامة اللغة في المراحل التأسيسية لطلبة المدارس، وإعادة النظر بالمناهج وطرق التدريس، وهل يستخدم المعلمون وسائل متطورة لتشويق الطلبة أثناء تعلّم لغتهم.

ثالثًا: توحيد المصطلحات العلمية، والألفاظ الحضارية، وتبنّي خطط طموحة ومتواصلة، وتفعيل دور المجامع العربية واتحادها، إلى جانب الاستمرار في عقد المؤتمرات العلمية، والتي يتم تبادل الآراء والتجارب فيها، بطريقة تحقق ازدهار اللغة العربية، وتسهم بإغناء الفكر العربي على طريق التوحد الذي يحول دون المضي بابتزاز مقدرات الوطن العربي وحقوق أبنائه.

تبدو مهمة أساتذة اللغة العربية، شائكة بحكم تراكمات المعاناة التي تواجهها معظم شعوب الدول العربية نتيجة الأحداث المعاصرة، والصراع الثقافي السائد ، وما أفرزته العولمة والنظام العالمي الجديد من تباينات أدت لوجود العديد من الاختلالات في الواقع التربوي والاجتماعي، حيث تشح الإمكانات التي نفترض أنها تمنح المرجعيات العلمية القوة لأن يثابروا من أجل إعلاء مكانة لغتهم القومية : نقول ذلك

لأن، العالم يشهد تطورات متسارعة في حقول الإختراعات والإكتشافات العلمية، وهنالك تنافس حاد بين الدول العظمى والصناعية حول إمتلاك مفاتيح المعرفة في مختلف المجالات التكنولوجية، وجل ما يحرصون عليه هو أن نبقى مستوردين للمعرفة، ومتأثرين بثقافتهم.

استطاعت اللغة العربية على مر العصور بما توافر فيها من مرونة، أن تربط بين مفهوم الأصالة ومتطلبات الحداثة، فقد تم تطويع دلالات الألفاظ والتوسع في المجاز، كي تؤدي المعاني والمصطلحات وظيفتها بالشكل الذي يلتقي مع متطلبات السير في ركب التجدد المعرفي، وقد تكيفت اللغة العربية مع مختلف المناخات، فقد كانت قبل الإسلام لغة الشعر، وبعده ولدت الكثير من المصطلحات، فكانت الفصحى لغة الفقه والشريعة والفلسفة، وبعد الفتح كانت لغة القضاء، ثم جاء بيت الحكمة لتشمل العربية حينئذ العلوم الطبيعية والتطبيقية وتكون لغة العلم والعلماء.

يقول العالم المغربي الأستاذ الدكتور عبدالقادر الفاسي الفهري في تصديره لكتابه (البناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة): جميلة هي المعرفة، وجميل أن يشعر المرء بالتقدم والأمل، وإن كان لا يرتاح لليومي والسياسة، ولو توحد العلم والسياسة، لتحول يأس الأمة إلى أمل.. الأمل دوما بجانب المعرفة.. لا أمل إلاّ بإحترام العلم، ولإحترام له بدون إحترام الإنسان.

قائمة المصادر والمراجع:

1- (الساسي) عمار: اللسان العربي وقضايا العصر، رؤية علمية في الفهم، المنهج، التعليم، التحليل، دار المعارف للإنتاج والتوزيع، بوفريك، ولاية البليدة، الجزائر 2001.

2- (كناعنه) شريف، ملامح المادة الفلكلورية، مركز الوثائق والأبحاث، جامعة بير زيت، فلسطين المحتلة

3- (خسارة) ممدوح محمد، قضايا لغوية معاصرة، الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع، دمشق 2003

4- (حجازي) محمود فهمي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للتوزيع والنشر، القاهرة 1998

5- (الزركان) محمد علي، الجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998

6- (بلعلي) آمنة، أسئلة المنهجية العلمية في اللغة والأدب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، بتزي وز، الجزائر 2005

7- (عبدالدايم) محمد عبدا لعزيز، نظرية الصرف العربي، دراسة في المفهوم والمنهج، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت 2001

8- هيئة التعليم: نماذج من معايير المناهج، المجلس الأعلى للتعليم قطر، 2004

مجلة 11عالم الفكر، المجلد السابع عشر، أبريل 1986

9- « السلوادي » حسن : اللغة العربية والتطور الحضاري « رؤية مستقبلية » بحث منشور في كتاب « استشراف المستقبل » ضمن أوراق المؤتمر العلمي التاسع لجامعة فيلادلفيا 2004.

10- فهمي جدعان: أسس التقدم عند مفكري الإسلام في العالم العربي الحديث: الطبعة الاولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1979.

11- فهمي جدعان: الماضي في الحاضر، دراسات في تشكلات ومسالك التجربة الفكرية العربية: المؤسسة العربية للدراسات والنشر1985.

12- « الجابري» محمد عابد: قضايا في الفكر المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت لبنان.

13- فلسفة ابن رشد : فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة، الطبعة الثالثة القاهرة/ المكتبة التجارية المحمودية.

14- مارتن هيدجر: إنشاد المباديء ، ترجمة بسام حجار ، المركز الثقافي العربي : الدار البيضاء 1994.

الروائي الترينيدادي في. إس. نايبول: الربيع العربي لا شيء

فخري صالح



في بداية العقد التاسع من عمره مازال الروائي والكاتب الترينيدادي الأصل، بريطاني الجنسية، السير فيدياداو سوراجبراساد نايبول متمسكاً بمواقفه التي أثارت ضده عواصف من الانتقادات الشديدة من قبل كتّاب من العالمين الثالث والإسلامي، بسبب نظرته الكولونيالية العرقية إلى شعوب الدول المستعمَرة سابقاً، خصوصاً إلى الهند ودول الكاريبي والعالم الإسلامي. فهو رغم كونه واحداً من أبناء المستعمرات الذين ارتحلوا إلى أحد المراكز الحضارية الغربية

ناقد أردني

(لندن) وصاروا مواطنين في الدولة التي استعمرت بلادهم، يضع قناع الرجل الأبيض على وجهه، ويرى بعيني المستعمِر لا المستعمَر، كما يقول فرانز فانون عن بعض أبناء المستعمرات في كتابه «جلود سوداء وأقنعة بيضاء». وهو في حوار أجرته معه مجلة نيوريببلك الأميركية (7 كانون أول 2012) يعلق على ثورات الربيع العربي بتشاؤم شديد، إن لم نقل إن كلامه ينضح رؤيةً عرقيةً كارهة ومزدرية للعالم الإسلامي.

يقول نايبول، رداً على سؤال عن رؤيته لأحداث الربيع العربي: «لا أظن أن هناك ما يبعث على الأمل. إنه لا شيء. رأينا ما انتهى إليه الأمر في ليبيا. لقد انتهى إلى الفوضى. وسوف يحصل ذلك في كل مكان آخر في العالم العربي.» ويضيف في موضع آخر من الحوار: «أظن أن ما حدث لا يمثل شيئاً حقيقياً. سوف يحدث شيءٌ ما ثمّ يتلاشى، لننتهي من حيث بدأنا... أي إلى الفوضى، وحكم الفرد. كما هو شأن العالم الإسلامي في العادة.» وحين يسأله محاوره عمّا أحبه في العالم الإسلامي يجيب: «أحببت إندونيسيا عندما زرتها عام 1980. حضارة لافتة وجذّابة، وقد أحببت ناسها الذين قابلتهم هناك. لكنهم أصبحوا بعد ذلك أكثر تديّنا، أكثر انشغالاً بالإسلام، وهو ما يؤثر عليهم سلباً.»

يمكن تفسير هذه الرؤية الكارهة للعالم الإسلامي على خلفية نشأة نايبول. فهو من أصول هندية، ومن مواليد ترينيداد في 17 آب 1932، وقد درس في كوينز كوليدج في بورت سبين بترينيداد في الفترة الواقعة بين 1943 ـ 1948، كما درس في جامعة أوكسفورد في بريطانيا وحصل على شهادة البكالوريوس في اللغة الإنجليزية مع درجة التفوق عام 1953، وكان قد استقر في إنجلترا منذ عام 1950. عمل نايبول بعد تخرجه محرراً في عدد من الصحف والمجلات وكذلك في هيئة الإذاعة البريطانية، كما عمل مراجعاً للكتب والروايات الصادرة حديثاً، وقام بعدد من الرحلات في جزر الهند الغربية وأمريكا الجنوبية وإفريقيا والولايات المتحدة وكندا وآسيا، وخصوصا الدول الإسلامية منها، وأنجز عن رحلاته عدداً من الكتب التي أثارت الكثير من اللغط بعد صدورها بسبب رؤيتها السطحية وأسلوبها العنيف ضد الإسلام والمسلمين والكراهية المتأصلة للدين الإسلامي التي تسم كتب رحلاته جميعها.

حصل نايبول، قبل فوزه بنوبل للآداب عام 2001، على عدد كبير من الجوائز؛ ومنها جائزة سومرست موم (1961)، وجائزة سميث الأدبية (1968)، وجائزة البوكر (1971) عن روايته «في دولة حرة». وهو يعد واحداً من أكبر روائيي بريطانيا الأحياء، ويقارن عمله على الدوام بروائي مهاجر آخر إلى إنجلترا هو جوزيف كونراد بسبب تركيز أعمالهما على الآثار الغائرة التي تركها الاستعمار في حيوات البلدان المستعمرة وأهلها من الأفارقة والآسيويين ودول الكاريبي. إن حياة أهالي ترينيداد، بعمالها وفلاحيها وتجارها الصغار وسياسييها المحليين، هي موضوع رواياته: «المُدلّك الغامض» (1957)، و«صلاة إلفيرا» (1958)، و«شارع ميغيل» (1959)، حيث يصف نايبول هذا العالم المعقد من العيش والبؤس والصراع بحدس بالغ الذكاء وحسٍّ عالٍ من المرارة. في كتابه «العبور الوسيط: انطباعات عن خمسة مجتمعات؛ بريطانيا وفرنسا وهولندا والهند الغربية وأمريكا الجنوبية» (1962) يتحدث عن المزارع الكاريبية والثراء الفاحش الذي يمتلكه أصحابها، وكذلك الإهمال والسقوط الأخلاقي المروع الذي يميز حضور الدول الاستعمارية في تلك المناطق من العالم. إنه يرسم الفوضى التي تهيمن على المكان بلغة حميميّة تمتلك الكثير من الطاقة الخلاقة حيث يتعارض صوت الراوي الهادئ المثقف مع أصوات الشخصيات الكاريبية بلهجاتها اللاتينية المحلية ذات النبرة الخشنة غير المصقولة.

العمل الروائي الأساسي الذي جلب الشهرة لـ ف. س. نايبول هو روايته «بيت للسيد بيسواس» (1961)، وهو عمل يستلهم حياة والد الروائي، الذي كان كاتباً وصحفياً، حيث تقترب الشخصية المركزية في الرواية من شخصية الأب الكاتب، وتأخذ الشخصيات الثانوية في الرواية دور التعضيد لهذه الشخصية المركزية. تبحث الرواية صورة العبودية في مجتمع الكاريبي الذي يقول نايبول في عدد من كتبه إنها، أي العبودية، لا وجودَ قانونياً ملموساً لها في الكاريبي. لكن هذا الغياب لا يعني أن العبودية غائبة. إنها حاضرة كمجاز، كاستعارة، كفكرة، كجرح غائرٍ في وعي الكاريبيين. وتحمل شخصيات «بيت للسيد بيسواس»، في سلوكها ومواقفها وأشكال ممارستها الحياتية، علامة العبودية التي يتعذر محوها. ومن ثمّ فإن هذه الشخصيات مضطرة لتمثل على الدوام لنفسها، لا للآخرين، أهميتها الإنسانية.

في مقالة نشرها نايبول في ملحق التايمز الأدبي عام 1958 يكتب عن ترينيداد قائلاً: «إذا نظرنا إلى الأمر بسطحية فسوف نرى أن ترينيداد متعددة الأعراق، ذات أسلوب معقد في العيش، لكنها بالنسبة لمن يعرفها مجتمع بسيط متخلف يعيش بذاكرة استعمارية.» ويكتب عام 1980: «هؤلاء الترينيداديون يعيشون حياتهم مثل الحيوانات، وهو ما أجده أمراً وضيعاً وتافهاً.. يؤهلهم فقط ليكونوا موضوعاً للباحثين الأكاديميين المتعاطفين الذين يجرون دراسات عن الأقوام المتخلفة.»

ينقل نايبول احتقاره لشعبه إلى نظرته إلى الإسلام والمسلمين، فهو في رحلاته إلى العالم الإسلامي يكتب بلغة عنيفة عن المجتمعات المسلمة. ويقول في كتابه «أبعد من الإيمان: رحلات إسلامية بين الشعوب المرتدة» (1998): «الإسلام دين عربي في الأصل، وكل من هو غير عربي ممن اعتنق الإسلام مرتدٌ عن دينه الأصلي. إن الإسلام ليس مسألة وعي أو إيمان خاص. إن له متطلباتٍ إمبريالية، ومن ثمّ فإن المرتد عن دينه يغير رؤيته للعالم؛ فالأماكن الدينية المقدسة بالنسبة له تصبح في بلاد العرب، ولغته المقدسة هي العربية، وفكرته عن التاريخ تتعرض لتغير شامل.»

انطلاقا من هذه الفكرة التي تتكرر في كتب رحلاته، خصوصا كتابيه «بين المؤمنين: رحلة إسلامية» (1981) و«أبعد من الإيمان»، ينظر إلى تاريخ الدول الإسلامية، إندونيسيا وإيران وباكستان وماليزيا، بوصفها فقدت ارتباطها بتاريخها القديم. لقد جردها الغزاة العرب (!) من صلتها بتاريخها وربطوها بتاريخهم وديانتهم وأماكنهم المقدسة. وفي الزمان الحاضر يرى أن الإندونيسيين فقدوا صلتهم بتاريخهم الرعويّ بسبب اللقاء المدمر بين الإسلام والتكنولوجيا المعاصرة. أما في إيران فيرى أن استبداد الحكم الديني لا يختلف كثيراً عن استبداد حكم الشاه العلماني حيث استغنى الإيرانيون عن كل شيء في سبيل «الديانة المحمّدية».

إنه روائي كبير، يعتصر في أعماله الروائية الأساسية تاريخ الكاريبي، لكنه يصر خلال العقدين الأخيرين من كتاباته أن يردد الكليشيهات الكارهة نفسها عن الهند والكاريبي والعالم الإسلامي. لقد رضي السير نايبول أن يكون الخبير المحلي The Native Informant الذي يقدم للغرب الرؤية التي يرتاح لها هذا الغرب في الكتابة عن العالم الثالث، تلك الكتابة «الاستشراقية» التي تصف الداء الذي لا يمكن شفاؤه ويتمثل في تخلف أبناء العالم الثالث وعدم قدرتهم على اللحاق بالحضارة الأوروبية، مهما حاولوا! إن العلّة في العرق لا في التاريخ.

هل نوقف الكلمة رصاصة؟!

حنان بيروتي

لكلِّ شيء إذا ما تمَّ نقصان

فلا يغرّ بطيب العيشِ إنسانُ

هي الأمورُ -كما شاهدتُها- دولٌ

من سرّه زمنٌ ساءته أزمانُ

اللحظة التي أبدعَ فيها «أبو البقاء الرَّندي» قصيدته التي تعد من أروع ما جادتْ به قريحة شاعر أندلسي، والتي تعدتْ كونها رثاء لمدينة إلى رثاء للأندلس، بدا كمن يتحدث بلسان كل الأندلسيين، ويشعر بمشاعر الخسارة الفادحة، والسقوط المُرّ، ويترجم حسّاً دفيناً مكبوحاً بالوجع لتتالي سقوط المدن الأندلسية، لكن الحكمة العميقة في أبياتها وكلماتها المشحونة بالأسى، والمبللة بالدموع، والموّارة بالعاطفة، لم تتعدَّ كونها باقة الورد التي توضع على قبر المدن، فالكلمة وإن ارتدتْ أجمل أثواب الرقي الأدبي الفني، واحتضنتْ الحكمة لا تعادل في قوتها وتأثيرها ما تفعله رصاصة واحدة!

هل الأدب سلاح؟ هل للكلمة فعل القنبلة؟ ما دور الأدب في زمن الموت المعلن الذي نعيشه اليوم، والانسلاخ المفضوح، والعري الأخلاقي، والابتذال الصارخ، والخلخلة القيمية، وانزياح العلاقات الإنسانية لزاوية المصالح الانتهازية المفضوحة، أيُّ دور يمكن أن تضطلع به في ظل الموت المعلن للضمير الجمعي؟!

في الأحداث الكبيرة والتغيرات الجذرية والفواجع البشرية، حين تسيل الدماء، وتئن الإنسانية تحت سياط الظلم، يتراجع القلب منكسراً، ويلوذ المرء بنفسه، ثمة من يعوّل على المفكرين والكتّاب ناظراً إليهم بعين الإدانة، يدينهم دون محاكمة، مدانون كأنهم صمتوا وقبلوا، فهل ننتظر من الأدب دوراً مباشراً وآنيا؟ وهل الأدب يأتي مواكباً للأحداث العظيمة أم يتنبأ بها أو أنه يأتي بعدها مستوعباً ما فيها من درس وعبرة وعظة؟

أرى أن تحديد الدور الحقيقي للأدب في المجال السياسي خاصة، في ظلّ ما نشهده من انقلابات، وتغيرات جذرية بات مطلوباً، نثقل على الأدب بتحمّيله أكبر من طاقته نشبه بذلك صنفاً من الآباء الحالمين حسني النية، ممن يشيّدون في مخيلتهم حلماً غير واقعي في حكمهم على قدرات وإمكانيات

قاصة أردنية.

أبنائهم، فيرسمون التوقعات العريضة، والآمال الكبيرة حولهم ويثقلون كاهلهم بها.

إنّ الاتفاق على دور للأدب في هذه المرحلة الحرجة والاتفاق حولها، لا يقصد به التقليل من أهميته أو إلغاء دوره الموجود، لكن الناعم غير الآني، والمؤثر بعمق، والضارب بجذور النفس البشرية، لكن بآلية لا تتناسب مع الواقع المعاش وجنون الأحداث، وتلاحق ما تعيشه البشرية من أحداث متسارعة تخرج في مسارها عن توقعات، وتنبؤات أكثر الناس مبالغة وجنوناً.

علينا ألا ننسى أن الأدب الحقيقي ليس جيشاً من الكلمات المدججة بالحماسة ذو القادرة على تغيير مجرى الأحداث، فالخطب الحماسية ليست أدباً يحمل في نبضه القدرة على الصمود، وأدب المناسبات عليه تحفظات فنية كثيرة، ومسببات لعدم ديمومته، كأنه فقاعة تنطفئ من حيث تعلو، والكلمة لا تمتلك -على سحر ما فيها- تأثيراً فورياً ملزماً كأي أمر عسكري أو بيان حزبي، فدور الأدب ليس توجيه الأحداث والتأثير في مسارها، لكن استيعابها بعد حدوثها، واستخلاص الحكمة لجيل آت إنْ قرأ الرسالة وفهمها.

الأدب مؤثر بعمق لعرسالة تحفر في النفس البشرية يتسلل لبقعة من الروح ليزرع ورده، وليثير مشاعر محفزة للتغيير الايجابي، يحرّك الذكريات، لأنها شكل آخر للحياة، لكن ليس المطلوب منه ولا في مقدرته أن يكون ذا تأثير مباشر إنه يهذب الروح ويشذبها، ويضيء النفس البشرية، يعلن احتجاجه الناعم، يجمّل القبيح إبداعياً، يعبر عن الألم ببلاغة، يصف الجرح يدعو بصوت الضمير التوقف عن القتل، وعن اغتيال البراءة، واستباحة النفس البشرية، واكتساح الروح، لكن هل توقف الكلمة نزف هذا الزمن المرّ؟ هل توقف الكلمات -كل الكلمات- رصاصة واحدة؟!

الإجابة ليست بالإيجاب، وهي ليست بالنفي كذلك، إنها في مكان بينهما، للأدب دور مهم وفاعل ومؤثر، وهو غذاء للروح والعقل، لكن دوره ليس آنياً ولا سحرياً سريعاً ولا شاملاً إنه عميق، وسرعته لا تتزامن مع جنون العصر، جزئي لكنه متجذر إنه الاحتواء الأمومي الدافئ للنفس البشرية، وجراح الضمير، لكنه لا يوقف النزيف.

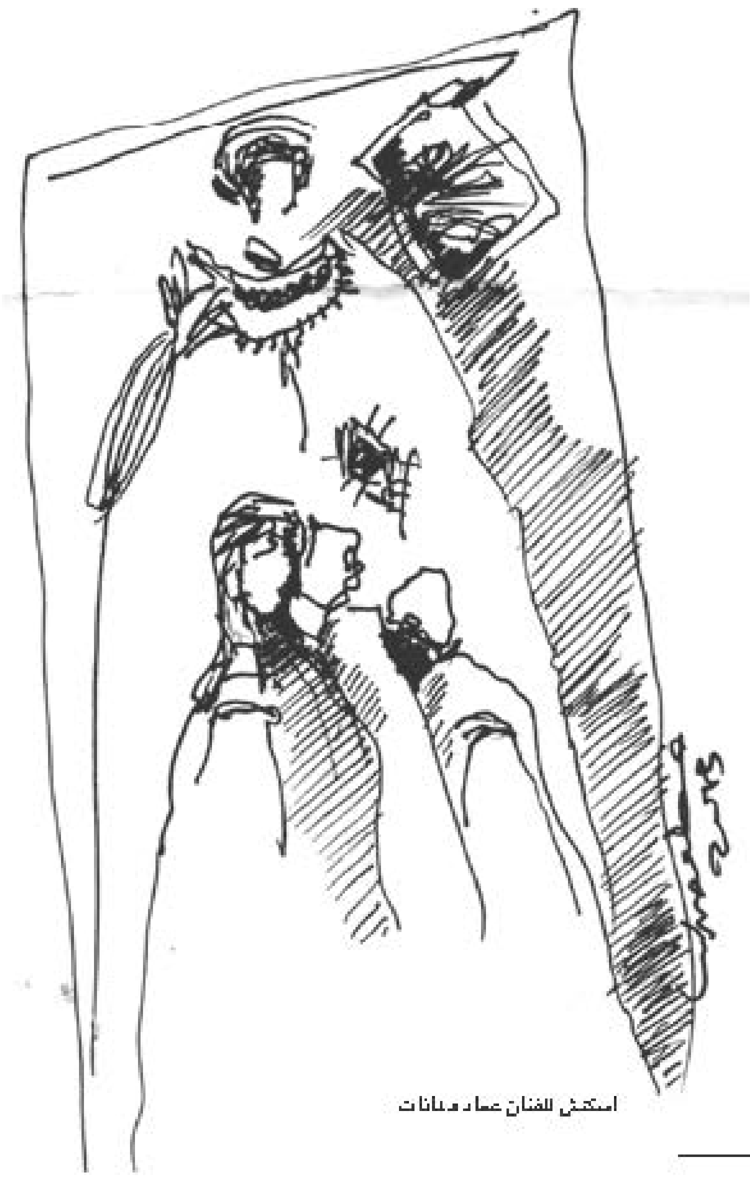
عندما تتابع سقوط المدن الأندلسية، وظهر فن رثاء المدن ونظم «أبو البقاء الرّندي» رائعته الباكية المرصعة بالحكم الخالدة لم تستطع القصيدة ولا كلّ القصائد الجياشة بالعاطفة والنازفة إيقاف السقوط، وربما كُتب وقتها كلاماً حماسياً كثيراً مباشراً، لكنه تلاشى، ولم يصمد، وسقط مع المدن، الأدب الحقيقي لا يأتي مواكباً للأحداث مثل أي قناة فضائية ترصد الحدث لحظة وقوعه، لكنه يرصدها يحاول فهمها ويستوعبها، وربما ليكتب عبرتها للآتي من الزمن ويضيء المستقبل، ترى... أيُّ نوع من الرثاء نحتاجه في هذا الزمن المُرّ؟!



لوحة للفنان ياسر الوريكات

قصائد ميري

عبد الله رضوان



اسكتش للفنان عماد مدانات

(1) نهار ميري

ميري

نهض النهار فأين أنت

وتفتّحت أكمام زهر الدار

سنابل القمح انتشت

والشمس تسطع في الجوار

فأين أنت؟

وأين حضورك الطاغي

تعالي...

القصيدة تدعو اكتمالاتها فيك

القصيدة تقلق حين تغيبين

فيا امرأة من حنين

تعالي نرصّع أشجاننا بالتراتيل

نغسل بالنور وجه الحياة

شاعر أردني

نلمّ السنابل

إذ تتعانق مع خصرك المنتشي

فتميل حين تميلين

تُقبّل وجنتك الذهبيّة

تزهو...

تزنّر حباتها بالأغاني

تعـالي...

صباحك فتح القصيدة

فتح الحياة،

انطلاق السنونو إلى الكامل المنتهى

لأكون أنا الأكمل

واقف عند شباك ميري

أرنو التفاصيل بالمرتجى فيك

أرفل بالياسمين

وقد أترعت بالندى بتلاته

فانتشى بالشذى

يرفل عند صباحك منفرداً واحداً

فلماذا إليك

لنهدك،

خصرك لا أصل

كأني أسطورة..

تشتهي في تفاصيلها...

... بابل.

(2) كأنها وطني

جلست...

على يسار مقعدي الوثير

ولمّتني إليّها

حضنت رأسي بمرفقها

وَحَنَت خدّها

رَمَت شعرها

فانساب ليل طريّ،

وشاغب وجهي

تشرّبتها قطرة.. قطرة

مثل أمّ تهدهد روحي

والروح هائمة وجدت حلمها

سكنت...

واستقرّت..

و«كنكن» طفل

كأنَّكِ أميّ

أم ترى وطني!!

وأعلم أنك حبّي

صديقة عمري

.. وزوجي

* * *

تململ ذئبٌ حرونٌ

تقافزت الرغباتُ

وسال الجسدْ

فتراجع طفلٌ

وهاج دمٌ صاخبٌ

واستفاقَ الولدْ

فكيف ألملم فيك انتشاري

وأخرج من لوعتي وانشطاري

أدخلي فيّ،

أدخلي في تفاصيل روحي

وزفي إليّ نهارك ...كوني

أستويتُ على شهوات جنوني

مرمرُ صدرُك

يغسلُ بالنور جيدي

فيجمح قلبٌ تسيَّجَ بالعطرِ

يهفو فمٌ لفمٍ

تَنْهَدُ أيقونةُ الرغبة سافرةً

فاليدان...

تحضنان الحياةْ

فيلتصق الجسدانْ

ويعصفُ برقٌ

ويزدانُ صمتٌ

... بلذَّتِه

واصطفاقِ تراتيلِه

يا لميري...

وقد أطلقت خصرَها

... وتفاصيلَها

رتَّلَتْ بالمحبةِ أنوارَها

فاستفاقَ الزمانْ..

وانتشى بالجنونِ

... أنا

... والمكانْ

(3) **فم يهفو**

أي حبّ توّج الزهرات فلاّ

وأراني الكون

«كشكش الصدر»... وجلّى

أي أقواس تناديني فأصحو

مثل طفل يتناغى

وعلى نهدٍ غبوق يتحلّى

أي جيد ينثني... فيثنّي

رغبات الكون

عند طيّات حبيب باذخ... يتملّى

فضةَ العمر ترى

أم عسل المعنى

أم الشوق الذي صار عنقوداً

من الشهوة نحوي... يتدلى

يا قطاف العمر

مثل صعلوك أرى أيقونة الرغبة

ينبوع نبيذ... يتجلّى

فاشرب الوردة وانهل عطرها

يا حبيبي...

صرت أحلى.

(4) **عسل المعنى**

كم أنا...

عند معراجك أسمو

فتصير الأيام دحنونا

... خزامى

يا حبيبي...

جرحي النازف خمراً

زغردات النار

هجر روح يتنامى

رتّل الفرحة إنجيلا حبيبي

واسكر الأيام طيبا... ومدامى

أي سيف يشتهي قتلي

أنا مملكة الماء

سهو الوقت

غار يشتهي جسد الريح

... وأجراس ندامى

شغب الضوء

تراتيل ضحىً

شهوة القمح إلى خضرته

برق وجد..

كسر الحلم

... وأشواقٌ يتامى

أي عشق مثل عشقي

زنّر العمر بريحان الهوى

وهديل مثل حلم ناعس

ناغش الأيام نهداً

وعلى حدّ الهوى

صلّى وقاما

(5) **قدّاس للحب**

ياحبيبي...

خذ وهج الروح

وحرّض بهجتي...

لأليق..

بتفاصيل هواك

وأكون ...

سندس الرغبة

أو هجعة عند أقواسك

قداّس لقاك

سطع الحبّ

فمن أوقد أيامي شمساً

سكب الورد،

.. على ظلّ خطاك

يا حبيبي..

لا تقل كان حبيبي

مايزال القلب

بستان رضاك

(6) **صوفيّة**

أصعد الأيام سهواً

أستظل بظلّك العالي

موقناً...

لاحياة سوى لديك

ولاممات

سوى بعيد عن حضورك

فادفعي سيل اللّغات

واجمعي لي ابجديتك

اشتهيتك

طاعنا في خصر يومك

كلّ حسون تقافز صار صدرك

رجرج الروح الذبيحة عنده

عند ارتجافة خصرك العالي

أحبك،

كم أحب حضورك الطاغي

..وعريك

كم أحب الحبّ فيك

وسهم قوسك

فارسمي لي بعض قافية

أغنّي ضمّة النهدين

ممكلتين... أم وجعين

كل حرف ينتشي ليكون اسمك

كل زهر يشتهي أن تقطفيه

كل معنى حالم لينام عندك

يستظل بظل نورك

في مقام الوجد

عند الزعفران

وفي حدود الغيم

تحت السرّة الولهى

... أصلّي

عند كفل الفضة العطشى

أغيثيني...

أغيثي حلم آدم عند خلخال الحياة

ولملمي عطشي

جنوني فيك

أو لميّ تشتتي الجميل

على تفاحك العالي

أعيديني إليك

أنا وأنت

اثنان من فرح

ومن لون وقافية

فنصير أحلى

ونصير أغلى

(7) ترقيص

.. ميري الحبيبة

هذا زمانك

فاصعدي أفق السحاب

تحكمّي في الكون... فيّ

- تعال..

* آتي

- قف ونم في لحظة

* فأقوم.. ثم أنام

- رقّص لي جنوني

واحضن الايقاع في روحي

* فأرقّص الحلم المشاغب

عند جيدك أنثني

واقبّل الفرح الجميل

- وخذ نهديَّ..خذني

ما تفتحت الدروب سوى لسعيك

آدم الفتّان أنت

فاشرب مدامي كلّه

* آخذ الفرح البهيج

واستفزّ حليب الشهوة الأولى

- خذني إليك

فما جمعت ضفائري

إلا لتسدلها أصابعك الشقية

خذ مباهجي الفتيّة

أربكت إيقاعي

واطلقت السهاد على براريّ الحنونة

خذ ظبائي كلها

* تدلّلي.. هذا زمانك

بالماء سوسنك انتشى

فأغار من قطراته

تنساب

تشرب من بهائك

.. ترتوي

وأنا على عطشي أظلّ

ذئب المفازة داخلي لايرتوي

كم ذا نبيذك طاعن،

بعذوق أغنية السفرجل

عند صدر باذخ الإيقاع

فأدخل في نهار عابق

يزهو بغواية الجسد

..المزنّر بالقرنفل

باكتمال المرأة الأولى

ببسمتك النديّة

لديك تجمّعت كل النساء

أنا إليك..

وأنت لي

(8) **نشيد الصداحين**

ميري تدقّ الباب

فرّ الباب مبهوتا ليدخلها

وتراقصت بتلات أزهار الحديقة

مالت الاشجار واضطّرب المكان

حطّ «دوري» وزقزق... يا «لميري»..

قمر يسوق طفولة الفرح المسافر في السواقي

مملكة الحبيب

نشيد عشق يستبّد بزهوه

شغفٌ بوصل حبيبه

دعوات قدّاس

وصليل أجراس تنادي

صداّحون يمتشقون شمس العشق

ويدخلون مباهج المعنى

ويهيّئون الصحو إذ تدخل «ميري»

فيرتّلون صلاة حبهم العميق

بياسمين الحب

بالمحبوب مجلوّا بفتنته

ومأخوذا بسوسن حبّه

ها يرسمون صليبهم

ها يرشفون الحبّ من أزهاره

ها يكتبون مداد فرحتهم

ويدخلون باب العشق... في مقام المحبّة

عند استدارة «باء» البهاء... ورجع السماء

وعند اكتمال الزمان.

(9) **صلاه**

أمامك ميري

وخلفك ميري

فكل الجهات،

... إليها تؤوب

فكيف أوحّدُ فيها نهاري

أصلّي إليها،

ومنها أتوب.

امـــرأةٌ متعــــدِّدة

إيهاب الشلبي

1

امرأةٌ مُشرقةٌ باللّه

من شفتيها يولدُ طقسُ الحُبّ

وعلى أهدابِ نوافذها

تَأْتَلِقُ صلاة

2

امرأةٌ تعتادُ الحبرَ على أبيضها

تكتبُ فوق الغيمةِ أوجاع الماء

وتؤلّفُ من شجَرِ الصوَّان

موسيقى تتناثرُ في الأرجاء

3

امرأةٌ مُطفأةُ القلب

ستحملُ شمعتَها في الريح

تتأوّخُ من إبَرِ الساعات

وعلى كاهلها لا يهدأُ

بُركانٌ فحيح

4

امرأةٌ في ذروةِ نهديها

تعبُرُ بستان أنوثتها

لتُقشّ فاكهةَ الصيف

ما فاجأها الفستانُ الضيّقُ يوماً

بعيون الضيف

5

امرأةٌ تعبثُ بشفاه النرد

ترميه على طاولة الماضي

كي يبتسم الغد.

6

امرأةٌ لا شأنَ لها بتفاصيل الكون

هيَ من دنيا شاردةٍ

عن صوت مسامات الأشياءِ

وعن نبض اللون

7

امرأةٌ ممعنةٌ في اليوم السابع

حدَّ الإغماء

تتقنُ فوضاها

وتُجيدُ الرقص على أطراف القصص الأخرى

لكن لا تهوى الإصغاء

شاعر أردني.

قصائد قصيرة

يوسف حمدان

(1)

ذهب الشباب

مَرّتْ وضـاحكتِ الفؤادَ وهـــادلتْ دمعَ العيونْ

من أنتِ؟! قلتُ لها فقالتْ: هل يهمّكَ من أكونْ؟

خرجَ الفؤادُ من الضّلوعِ وراعَـهُ منهــا الظّنـونْ

فدنتْ وقالتْ هكذا أحيـا حيــاتي في شُجُونْ

وأخاف من ســهر الليـالي والجوى ومن الحنينْ

قلتُ اذهبي ودعي فـؤادي واسبلي تلك الجفونْ

ذهب الشّبابُ ولم أعـدْ أقوى على هـذا الجنونْ

(2)

آلام وأوهام

ما زلتُ أسـير علـى جرحي

وأغـوص وأغـرق في الآلامْ

مــن أيـن أجـيء إلى أملـي

وطريقي تغلقهـا الأوهـامْ

بل كيف أكفكف هـذا الدّمعَ

من العينـين وكيـف أنـامْ

(3)

هو ذا هوايَ

فَاضَتْ مَدَامِعُهَــا وَقَالَتْ:

زَادَنِــي هَجْــرُكَ ضَعْـفَـا

شاعر أردني.

أَنَـا مَـــا سَـلَوْتُكَ لاَ وَلا

قَلْبِيْ سَـلا أَوْ غَضَّ طَرْفَا

فَسَـلِ الليَالِـي الْمُسَهِدَاتِ

أَمَا ذَرَفْنَـا الـدَّمْعَ ذَرْفَا؟

وَسَـلِ الضُّلُوْعَ الحَانِيَاتِ

أَمَا انْحَنَيْنَ عَلَيْكَ خَوْفَا؟

وَسَـلِ العُيُـونَ البَاكِيَاتِ

أَمَـا مَـدَدْنَ إلَيْـكَ كَفَّـا؟

هُوَ ذَا هَـوَايَ وَمِـنْ جَوَايَ

أتَـى إلَيْكَ القَلْبُ زَحْفَا

(4)

في خبر كان

يا أيّها الماضي القريبُ أما جَفَيتَ أما مَضَيتَ؟

وخَرَجْتَ مِنْ قلبـي ومنّي ساليـاً فلِمَا أتَيتَ؟!

لا تَحْسَبَنَّ الدّمعَ فـي عَيْنَيَّ أذْرُفُهُ عَلَيـكَ

إنّي مَحَوتُ خُطاكَ كيلا أهتدي أبَداً إليـكَ

مَـا أنـتَ مَنْ أدمَـى فُـؤَادي لا.. وكَـلّا..

أو أنتَ مَـنْ لا غَـيْــرُهُ أهْــلاً وسَـهْـلا..

(5)

حكايتها الحزينة ..

كان الهديلُ خافتاً

بين دمعتيها ..؟

لقيتُها في الفلاةِ ..

تسرجُ الحصانَ وتحتمي

في ظلالِ راحَتَيها ..

وطائرٌ يحومُ فوق رأسِها ..

يحملُ في منقارِهِ

حكايتها الحزينة ..؟!

على شَفَةٍ للذهولِ

يونس أبو الهيجاء

إلى الشاعر أحمد الخطيب

ونحن إذا ما كتبنا على الماء
أحلامنا
ونفتح نافذةً
للمساء الأخيرِ
تُطلُّ على آيةِ الوقتِ
في مقلتينا
وأيّامِنا والنغمْ...
كأنّا كَبرنا
وبتنا على وترٍ
طاعنٍ بالرحيلِ،
التفتنا
إلى لغةٍ ثانيةْ
نمرِّرُها عبرَ ماءِ الكلامِ
إلى فُسحةٍ للربيعِ
على أهبةٍ للحلمْ...
هناك انتبهنا
وأحلامنا الليلُ
يُسدلها كالشتاءِ
وفي غرفةٍ للغيابِ
خلعنا مَعَ العمرِ أيّامنا
ولا قلقٌ يستفزُّ الخطى
لمجيئ الحياةِ،
إلى الماءِ جئنا معاً وانخطفنا

شاعر أردني.

إلى الأفقِ ، في مخملِ الريحِ
حزنٌ تراءى
وجرحٌ توثّبَ
كي يلتئمْ ...
تحاورتُ والظلَّ
في فسحةِ الماءِ
حيثُ الظلالُ الشريدةُ
ترسمُ في اللارجوعِ الحياةَ
على صفحةٍ حولتها الشموسُ
إلى زهرةٍ كالغبارِ
ولمْ يقطعِ الليلُ أحلامهُ
واستباحَ المكانَ
فكلُّ الذين نحبُّ
على ذروةٍ للغيابِ
استراحوا
ولمّا ينمْ...
هنا صحوةٌ للنداء الأخيرِ
أُرمّمُ فيهِ دواخلنا
وأُورثُها زرقةَ الماءِ
عبر الجنونِ
كأني وريثُ السرابِ
ونسلُ احتمالِ الخيالِ المصفّى
وبعضُ تراتيلِ فجرٍ عبرْ
كأنّي الغيابُ
الرحيلُ، المواتُ
كأنّي الظلالُ
بقعرِ الظُلمْ...
هناك انتظرتُ
وصدّقتُ ما أوّلتهُ الطبيعةُ
من صورتينِ
أنا الوقعيُّ الكلامُ المديدُ
تهاويلُ شكّي، ارتحالُ الغيومِ
فضاءٌ تمرّن في أُهبةِ السحرِ
كيفَ الكلامُ؟!
وكيفَ انتبهتُ هنا للغاتِ؟!
تخيَّلتُها وردةً لأقولَ :

أفي الشعر ما يخنُقُ الممكناتِ

لأنهرَ ما خلّفتهُ الأممْ؟...

ورثتُ عن الماءِ أسماءها

وآخيتُ أرضَ القصيدةِ في المحتملْ

فكمْ بادلتني الهديلَ وكمْ

هجرةٍ أشربتني إليها

لتصحوَ عني ظلالٌ أُخرْ

تُعيدُ الحياةَ إلى طبعها

وتبعثُ فيَّ انتباهَ الفراشةِ

كي يستفزَّ الخيالُ القلمْ...

أنا حاجةُ الوردِ للأمنياتِ

ليزدادَ وجهُ الربيعِ اكتمالاً

على صفحةِ القلبِ

حيثُ الكواكبُ

تفتحُ لليلِ أحضانها

ثمَّ تنهضُ عن ركبةِ الماءِ

بين الدروبِ بقايا الرمَمْ...

هنا ضجّتِ الماءُ بي والرياحُ

لأنهضَ عن غزوةٍ في الظلالِ

أروضُ الكلامَ

وأمنحُهُ فُسحةً للعبورِ

إلى ضفّةٍ عاليةْ

وما كنتُ إلا دوارَ البحارِ

أُشاهدُ طُوْفَانها والديمْ...

أنا ثانيَ اثنينِ بين الكلامِ

تردُّدُ فصلينِ في الأرضِ،

لونُ الزُّمرُّدِ،

شكلُ ذهابِ إيابِ عبورِ مرورِ سيولِ

شُرودِ خواطرنا في العدمْ...

وحيداً غدوتُ

إلى نجمةِ القمحِ

لي عن تناثرها سنبلاتٌ

نجومٌ أقلُّ

وأعلى من الوردِ في الأغنياتِ

ولي في أعالي الغيابِ ارتحالٌ ورؤيا:
ملاكٌ يحثُّ الخطى للنبيذِ
على شفتيَّ
وجنيّةٌ تقرأُ الغيبَ شعراً
وتتركُ مااقترفتهُ الحروفُ
من اللهوِ في مقلتيَّ
هنا اللازوردُ يُبشّرُ بالطيبينَ
وسبعَ سنابلَ خضراءَ كنتُ انتظرتُ
على صدرِ أحلاميَ الزاهداتِ
وأرضٍ ويَمّ...
كأنا التقينا هنا من جديدٍ
لنقرأ ما أوّلتهُ الحياةُ
رماداً لأيّامنا والظلالِ
أنيناً لغاباتنا الماكرةْ
أرى ما أرى من تشابه ظلين
بين الدروبِ
.../ لهذا التخيُّلُ بيتٌ لنا
توالدَ عن رغبةِ الذاكرةْ
تعثّرتُ بي في المجيءِ إليَّ
تخيّلتُ أنّي ملاكٌ
تراءى على فلكٍ للنشيدِ
يُوَحّدُ ما بيننا من رحيلٍ
يُباركُ عبرَ النسيجِ الألمْ...
كأنّي انتبهتُ
إلى الزنزلختِ على شفةٍ للذهولِ
هنا كانَ أحمدُ، مَرَّ
مررتُ
قبضتُ على آيةِ الصرفِ في الممكناتِ
وعن أثرٍ للقاحِ انخطفتُ
إلى بحرهِ اللولبيِّ امتلأتُ بهِ
وانكسرتُ عليَّ
لأعرجَ في حكمةٍ للرياحِ
لها ألفُ عينٍ بقلبٍ وفمْ...

إنّي الحمامةُ بينْ يديـهِ

علي إبراهيم الخوالدة

إذا حنّ يوماً إليكِ
لماذا تغيّرَ وجهُ القمرْ؟
فقولي بكلّ يقينٍ
لقلة عقلي وضيق النظرْ.
إذا حنّ يوماً إليكِ
لماذا تبعثر شوقُ الحبيبِ؟
فقولي:
هو الحزنُ والغيم والأمنياتُ
تفشت
وكان الشتاتُ
إذا حنّ يوماً إليكِ
لماذا تلاشى جمالُ الغروبِ
فقولي:
لأنّ حبيبي لكثرةِ ذاك العتابِ
كساه الضجرْ



اسكتش للفنان عماد مدانات

شاعر أردني

وقولي:

لقد كان حقاً وفياً

لعيني

وسلَّم كلَّ متاع الحياة إلي

واقسم

انّي الوحيدةُ بين يديهِ

ولكنني مثل كلّ النساءِ

أغار عليهِ

وأقسو عليـهِ

واخفي اشتعالي

إذا ما اقتربتُ

وصرت الحمامةَ بين يديهِ

وحين يلفُّ البعاد

سماء حبيبي

وحين يسافرُ من غير وعدٍ

أؤكد أنَّ اشتياقي إليه يزيدُ

ويصبح همي

وشغلي

وشوقي

واشهد هذا المدى والصدى

بأنَّ عليا

هو ما أريْدُ

إذا قلن يوماً إليك:

أحقا تناثر ما كان يربط

بين يديك وبين يديه

فقولي :

هو الخوفُ أجَّل شوقي قليلاً

ولستُ أطيق الحياةَ بغير هواهُ

وقلبيَ من غير علمي

يطير بشوقٍ إذا ما التقاهُ

فلا تحسدوني عليه

فروحي تسامت وصارت لديهِ

إذا قلن يوماً إليكِ :

ألا زال يكتب شعراً بعينين ساحرتين؟

فقولي:

تموت القصيدة لوماً تهادت إليَّ

لأنَّ حبيبي استقى شعرَهُ

من دلالي

وسحريَ والحاجبين.

الحُجْــــرَة *

◄ أحمد كرم الشلبي

كانَ ثَمَّ صبيٌّ
تَرَعْرَعَ في صَمتهِ
مُنذُ أنْ أنْجَبَتْهُ الرياحُ
وحَنَّتْ عليهِ ضُلوعُ الشجَرْ
اقْتَفى أثَرَاً لِلسَّحابِ
خَطَا خُطْوَتَينِ .. ثلاثَاً
وصارَ أقَلَّ اكترِاثاً
فَضاعَ الأَثَرْ
هادئاً كان.. سهلَ الطِّباعِ
وَدوداً.. كَما رِقَّةِ اللحنِ
في أَوَّلَياتِ المَطَرْ

لم يكُن عابِثاً
مثلما كانَ أقرانُهُ
لم يُشاطِرْ رِفاقَ الطفولةِ أوهامَهُ
لم تكنْ للخطايا دُروبٌ إلى قلبِهِ
ولَكِنَّهُ مثلما يفعلُ الآخرونَ تماماً..
وبالرَّغمِ مِنْهُ.. كَبُرْ
إنَّها فِكرةٌ لم تَرُقْ للفتى
ولِهَذا بَنى قُبَّةً من أَسَى.. فوقَهُ
مُستَعيناً بآلامِهِ ويَديهِ
بكُلِّ الذي قد تَسَنَّى لهُ مِن ضَجَرْ

* * *

◄ شاعر أردني.

ورأى نفسَهُ يائساً

وبلا رغبةٍ في البقاء

أَحَسَّ الحياةَ جحيماً

تَمَنَّى بأعماقِهِ

لو تَمَكَّنَ أنْ يَنْزَوي

ذاتَ كوخٍ بعيدٍ.. بعيد

وأنْ يَكْسرَ البوصلَةْ

دونما كَلماتٍ.. بلا جُمَلٍ ذاتِ معنى

تُعبّئُ قارورةَ الوقتِ

أيامُهُ مرَّ فيها ثقيلاً

وَمَرَّتْ بهِ مُثقلة

كُلّهم حولهُ قد أساؤوا الظُّنونَ بهِ

بعضُهُم قالَ شيئاً وَمَحا

بعضُهُم لم يقُلْ

واكتفى- حينَ مرَّ- بإيماءةٍ عاجلةْ

آخرونَ أحسَّ بنظراتهم

ورأى شارةً للتّعجُّبِ.. شارةً للسؤالِ

.. ثلاثَ نقاطٍ... رأى فَاصِلَةْ

كُلُّهم رَمَقوهُ

ولم ينتبِهْ أحدٌ أنَّهُ

كانَ مُستَغْرِقاً..

مُبْحِراً في الصلاةِ

تَهيمُ بهِ الروحُ.. حدَّ الوَلَهْ

* * *

كبيراً ومُتَّسِعاً للجَميعِ

بَدا البيتُ..

إلا لهُ

ولأنَّ الصَّبيَّ بلا حُجرةٍ

ظَلَّ دوماً

بغيرِ دُموعٍ تخُصُّ يديه

بغيرِ رسائلَ ورديَّةٍ

وبغيرِ فضاءٍ

بغيرِ شُجُونٍ..

ولا نبرةٍ آسِفةْ

ولأنَّ الصَّبِيَّ بلا حُجرةٍ

صارَ أكثرَ صمتاً

أقلَّ احتمالاً وصبراً

وأضحى أخيراً غَضُوباً كما العَاصِفَةْ

على مَهْلِهِ الوقتُ يمضي

وأيامُ ذاكَ الفتى

تسيرُ كما نملةٍ زاحفةْ

دُموعُ الغُيومِ التي كُلَّ يَوْم

تَطوفُ عيونَ الفتى بعدَ وُجْدَانِهِ

سوفَ تصنعُ بَحراً عظيماً

تُلاطِمُ أمواجُهُ شاطئَ القلبِ

ثُمَّ تُسْلِمُهُ..

للأنا النازفةْ

* * *

كثيراً تَمنّى الصبيُّ سِلاحاً

ليصطادَ مهزَلةً

في المجازِ - تُسمّى الحَياةْ

وأنى لهُ ذاكَ؟ أنَّى وكيف؟؟

والصبيُّ بلا حُجرةٍ أو سَماء

ولا شيءَ يُخفيه

لا حُبَّ يدفعهُ

نحو بوَّابةِ الأُغنياتْ

لذلك.. ماتْ

ماتَ فيه الكلامُ النَّديُّ

وأَغْمضَ مصباحهُ

واسْتَراحَ إلى خصلةٍ

وُلِدَتْ فَجأةً مِن عُرُوقِ النباتْ

هُنالك كان .. ولا ضوءَ

لا سقفَ.. لا أرْضَ حتى

ولا حِبْرَ يَكتُبُ أحزانَهُ الغامضات

ولا صُوْرَةً فوقَ حائطِ حُجْرَتِهِ

المُنْزَوي في الغياب

لا رُسومَ ولا خَرْبَشاتْ

وما من ثيابٍ يُعلِّقُها

في دواليْبَ لم يمتَلِكْها

ولا شيءَ..

لم يمتلكْ أيَّ شيءٍ

سوى حُزنهُ والشَّتات

* * *

بينَ أمواجِ أحزانهِ الهادرة

بينَ أدغال صمتٍ

وغَابَاتِ يَأْسٍ بِأَهْوَارِها الشَّاسعة

كان ثمَّ صبيٌّ يعيش

وأيَّامُهُ لا تُغيِّرُ ألوانَهَا في الصباحِ

وأَشْجَارُهُ تنحَني راكِعَة

راحَ يكنُسُ ما قد تبقَّى لهُ

مِن شظايا لأحلامِهِ

بالحصولِ على حُجْرَةٍ

كي يُحرِّرَ أنفاسَهُ

مِن براثِنِ أصفادِهِ المانعةِ

كَادَ يَسْحَبُهُ الهَمُّ في غَوْرِهِ

بيدَ أنّ شُعوراً خفيَّاً

تأجَّجَ في العُمقِ

لم يستكِنْ أو يُهادِنْ

شعوراً من الغضبِ الفوضويِّ

الذي يَهَبُ الوَمضَةَ الساطعةَ

وكما طائرٍ يفلتُ الآنَ مِن حبْسِهِ

ليسَ يعرفُ أينَ يفرّ..

هبَّ من صَمْتِهِ

ثُمَّ راحَ يُصَلّي ليَمْنَحَهُ اللّهُ أجنحةً

كي يُحلِّقَ أعلى.. وأعلَى

ليَكْتَشِفَ الأرضَ مِن حَولِهِ وَالجِهَاتْ

ارتَقَى.. وارتَقَتْ روحُهُ في مَسَارِ البَهَاء

وأدركَ أنّ بعودتِهِ

حينَما يُشرقُ الوردُ من بين صخرٍ.. وصخر

وتَحْنو أكُفُّ الربيعِ

على النسمةِ الوادعةْ

حينما تَتَفَتَّحُ أفكارُهُ من براعِمِها

ويَضوعُ اريجُ يَدَيْهِ

على وَرَقٍ قد تَهيَّأَ للبَوْحِ

حينَئِذٍ..

سوفَ يُصبحُ عالَمُهُ الرَّحْبُ

حُجْرَتَهُ الوَاسِعَةْ.

---

* القصيدة الفائزة بالمركز الأول في حقل الشعر في المسابقة الإبداعية التي نظّمتها جامعة فيلادلفيا لطلبة المدارس الثانوية مطلع عام 2012م.

أمـي بسمـة

رشـــاد رداد


اسكتش للفنان عماد مدانات

اتركوا غرفتها الصغيرة

كما هي...

لا تخلعوا صورتها المحفورة

في الجدار

وصور أحبتها الموتى

واتركوا

حناء شعرها الأبيض

عابقا بالأسرار

واتركوا أشياءها الصغيرة

المبعثرة كالأقمار

سجادة الصلاة الكالحة...

شاعر أردني

سبحتها الطويلة...

صحنها.. كأس الماء..

بعض أثوابها

المعلقة بلا تذكار

مساحتها الصغيرة

من الرصيف المحاذي

للدار

-لا بأس بقليل من الماء

كل مساء-

تلفازها الخرب منذ سنين

مكسو بالغبار

لقد غابت الحكمة

في شقوق الجدار

وأغمضت عينيها

أمي

ونام مصباح غرفتها

الشحيح

وبكى باب غرفتها

الجريح

لا تغلقوا شباكها

المطل على الشارع العام

منه كان يدخل صوت المؤذن

لحجرتها

كهديل الحمام

ولا تنسوا

قبرها البعيد

- لا بأس من زيتونة -

تظللها من

شمس النهار

لكن هدهد قلبي

يقول لي:

سينزعون صورتها

من الجدار

ويحرقون أشياءها الصغيرة

في قلب النار

انطفأت بسمة بسمه

وانطفأت مؤنة الدار

نــصّ

بحــر ســارد

محمد أبو عزيز

أسالك الغبطة لا هبطاً،

كنت إرثاً شفافاً...

كنوزاً من اللؤلؤ والمرجان،

دموع الأرض، عروقها وعرقها .. فضاء مريئاً تسير علي المراكب.. لذة يتعطش لها جسد الناس.. جوي في تقطن به أسماك من سلالات متناثرة.. مفعمة بالزعانف والألوان الصادقة، وأخرى متناحرة.. تفترس من يجوسها،...

كلما أتبحر كثيراً

أنبجس ساعة لأني بغتة ذاكرة لا متناهية.

أتعتع،

أحتمل كبد السماء وطياتها.. ثقل لونها الطاغي،

رسلها وملائكتها، شهبها وشياطينها، فؤاد قمرها ومجراتها، غزالة الضحى وغيبوبة الشفق، غسق الليل وغبش آخر النهار، ماهية شمسها، غيومها وهواجسها، أمطارها الخارقة، برقها وصدحها، صفاءها وزرقة نسيجها،...

وكل ما يطير فيها من المشتهى،

أصبحت تدوسني السفن البرية المدججة بالآت الحروب، النار.. والهواء الذي يصفعني، فيغير خط تفكيري.. غير أطنان الحاويات والنفايات النووية التي زجوها بأحشائي.

الزيوت الخبيثة طفحت بسائر لحمي

وأنا العروض...

أمسياتي امتلأت فساداً

حتى حبي للأرض أخذ يتقلص

أنا ضجر...

فارتعاشي زاد عن حده

أنا أعمى...

صوتي يجلجل

صراخاً يطمر المارة

يغسل ملابس السطوح ثانية

أنا ثائر...

علي التواري بحصنك أيتها اليابسة

فليس لي وزر سواك

دعيني ألقي جسدي بك

لأرطب الياسمين

أنا تعب...

واقفا بمنتصف خلدي

أنهمر داخلي

موجاتي تمور موراً في المساء

لذا، النسيم عادة يترقب اللحظة

ليراقصها مداً

وجزراً.

فنان تشكيلي وكاتب أردني.

قصـة:

الفيل والنملة

◄ ميسلون هادي

دعا الفيلُ النملةَ إلى نزهة على شاطئ النهر، فرفضت النملة الخروج معه رفضاً قاطعاً، ثم أخبرته بأن ذلك لا يجوز ولا يمكن، بل هو ضرب من المستحيل، ولما سألها عن السبب قالت له السبب.. فهل تعرفن يا بنات ما هو السبب؟

– لأنها تخاف من الضياع؟

– كلا.

– من الغرق؟

– كلا.

– من البرد؟

– كلا.

– لماذا اذن؟

– ألا تعرفن الجواب؟

– كلا.

– لأنها تخاف على سمعتها من الأذى.

الضحكات التي انطلقت بعد الجملة الأخيرة من النكتة وجدتُ فيها شططاً ومبالغة كبيرة، إن لم أقل إني لم أجد لها مبرراً قط، بل لم يكن من المفروض الضحك أصلاً، للتهكم على نملة حكيمة ومتزنة تنظر إلى الأمور على أساس المبدأ.



اسكتش للفنان عماد مدانات

◄ قاصة عراقية.

ومن الواضح أنها تريد الفوز بسمعتها الغالية قبل النظر إلى من يكون الرفيق الذي تخرج معه في نزهة على شاطئ النهر. وعند الأخذ بهذا المبدأ بنظر الاعتبار فلن يكون هناك في تصرف تلك النملة ما يستدعي كل هذه الكمية من ذلك الضحك والسخرية لمجرد أن هذا الرفيق هو فيل.. وماذا يعني أنه فيل؟.. ليكن قرداً أو ماموثاً أو غزالاً.. هذه تفاصيل تأتي لاحقاً في سياق المبادئ، أما سمعتها فهي أعز ما تملك النملة، والخوف عليها يأتي في المقام الأول الذي يسبق هذه التفاصيل، وفي المقام الأخير أيضاً حيث لا كلام بعد ذلك يجوز أو يمكن أن يقال. فالقضية بالنسبة للنملة كانت قضية مبدأ.

* * *

كلّ صباح أخرج إلى الشارع العام لأنتظر الحافلة التي تقلني إلى ساحة المتحف العراقي، فأتذكر تلك النكتة القديمة التي سمعتها أيام الجامعة، وألوم نفسي كثيراً لأني لم أجرؤ على إبداء رأيي الصريح بها.. إذ من الممكن جداً أن تصفني البنات بالبلاهة أو الغباء الشديد اذا ما أنا أنصفت النملة وانتقدت تلك القهقهات العالية التي أطلقتها عشرون بنتاً تبدأ أسماؤهن بحرف التاء، بعد سماع ما قالته النملة حول سمعتها الغالية.

في الساعة السابعة إلا عشر دقائق من صباح كل يوم، أخرج من البيت للذهاب الى الدائرة، وفي السابعة تماماً أنتهي من السير بمحاذاة حيطان الحدائق التي ترتقيها حشود النمل المكافحة بخطوط دقيقة بالغة الانتظام، فتبزغ تلك النكتة في رأسي وتظل هناك. أظل أمشي والنكتة هناك.. أظل أمشي والنكتة هناك.. وحتى عندما تصل الحافلة فإني أصعدها وأنا أنظر إلى الأرجل.. وأقف فيها ساكنة كتمثال الحرية.. وإذا لم يسعفني الحظ بمقعد فارغ يجاور مقعداً آخر تشغله امرأة، فأني أفضل أن أمضي الطريق واقفة قرب السائق على أن أجلس قرب رجل غريب لا أعرفه ولا يعرفني.. لا يهم إن كان شيخاً أو شاباً.. مبصراً أو أعمى.. قزماً أو عملاقاً.. كسيحاً أو بطلاً للعالم بالقفز العالي... فهو في النهاية رجل. ولا أدري أي أذىً قد يلحق بسمعتي إنْ أنا جلست بجانبه وبقينا متجاورين طوال الطريق وكأننا ذاهبان إلى نزهة

إذن «حسناً فعلت النملة». أقولها لنفسي من السبت إلى الخميس حتى وإن بقيت واقفة كالتمثال أحدق بانزعاج شديد في الفتيات اللامباليات اللواتي يتعمدن الجلوس جوار الرجال الغرباء.. فالقضية بالنسبة لي ليست امتحاناً في درس الرياضة أو التطريز.. لكنها أولاً وأخيراً قضية مبدأ.

صديقتي (ملاذ)، التي تشبه القطط، كانت تقول بصوت خفيض: «بل هو عين العقل ياتوتة»، «ما أحلاها من جلسة تلك التي تجاورين فيه مكاناً يشغله رجل»، فأصمت ولا أجيب عليها وأنتظر منها أن تفهم مقاصدي بلا كلام.. ولا تفصيلات.. ولا دوخة رأس. فعلاً كم تمنيت أن تفعل ذلك ولكنها لم تكن تبالي أبداً. فقد ضاعت الحكمة مع الأسف، وانعدمت الآذان الصاغية، وانتشرت في أرجاء المعمورة عادة التحدث مع النفس بصوت عالٍ، ولم يعد عصر الأمثلة الساطعة أو الاعجاب المخلص بها، موجوداً كما كان، بعد أن لم يجد كل متعلم أمثولة يعجب بها بإخلاص غير نفسه.. وملاذ كانت معجبة جداً بنفسها من الصبح إلى المساء، ولا تنظر لغير مرآتها وانعكاس صورتها على ألواح الزجاج عندما تقف أو تجلس أو تمشي في الطريق. ولهذا هي لم تنصت يوماً الى الحكمة في جواب النملة.. ولم تتأملها أو تفهم القصد من ورائها كما ينبغي.. ولن تفعل ذلك أبداً.. المهم إنها كانت آخر من فهم الخطر الأعظم الذي داهم سمعتها عندما ضحكت مع أمين الصندوق ضحكة شنيعة تردد صداها في أروقة المتحف.. وأول من ضحك ضحكة نكراء عندما حدث لي ما حدث مع ابن الجيران في ليلة مشهودة من رأس شهر مشهود... ولا زالت تضحك ملء شدقيها حتى الآن.

* * *

أذني المرهفة التقطت وقع أقدامه على ممر الحديقة المحاذي لغرفة نومي.. وفي لحظة واحدة هي اللحظة التي سحبت فيها ستارة النافذة، رأيته ينظر الى وجهي ثم ينتفض ويتمدد ميتاً على الأرض. حدث هذا في الثانية عشرة مساءً من ليلة الإثنين على الثلاثاء عندما كنت أخلع فردة نعالي الأولى قبل أن أنام، وبعد ذلك بلحظات كان أول شيء فكرت فيه هو أني حمدت الله رب العالمين أنّ لم يرني في ثوب مفتوح أو وضع غير لائق، وأنه لا شيء غير وجهي هو كل ما رآه مني عندما سحبت فيها ستارة النافذة.. هذا فعلاً هو أول ما خطر ببالي.. وأنا أعني ما أقول وأؤكد لك يا ملاذ أني نظرت إلى منامتي اولاً وتأكدت من احتشامها، قبل التفكير بذلك الرجل الغريب الممدد ميتاً في حديقة البيت.. ومن الواضح أنني لم أستوعب تماماً ما حدث أمامي إلا بعد لحظات من الارتباك.. تبعتها لحظات أخرى سمعت فيها صوت بعيد لضحكات البنات تبارك وتارا وتمارا وهي تنطلق بعد الجملة الأخيرة من النكتة للتهكم على نملة حكيمة ومتزنة تنظر إلى الأمور على هذا الأساس. لم أستطع الصراخ أو الاستنجاد بأحد بل ذهبت الى أختي وأيقظتها من النوم وأنا أرتجف، وقلت لها:

- انهضي.. قومي.. هناك لص في الحديقة.

تسمرت أختي في فراشها ورفضت مغادرته، وقالت على الفور:

- نستنجد بالجيران.

قلت لها:

- ما هذه الفضائح؟ لننظر أولاً ماذا حدث له.

قالت وهي تكاد تبكي:

- أخاف.

- لا تخافي.

- لا عفية.. أخاف.

- قلت لك لا تخافي.. الأبواب كلها موصدة.. سننظر إليه من النافذة.

سارت تمشي حافية خلفي، وقلبها ينبض فوق ظهري.. وعندما وصلنا إلى نافذة غرفتي ونظرنا من خلالها إلى الحديقة، وجدناه لا يزال ممدداً في المكان الذي سقط فيه. صرخت أختي من الرعب فأسكتُّها فوراً، وقلت:

- هششششششش.. مهلاً.. لا تصرخي.

قالت بذعر:

- هل هو ميت؟

قلت لها:

- يبدو كذلك.

صرخت أختي بصوت باك:

- ماذا تنتظرين؟.. لنتصل بالنجدة.. بالجيران.. بأحدٍ ما.

قلت لها:

- وماذا نقول للناس؟ رجل ميت في حديقتنا؟

قالت:

- نعم.. لأنه رجل.. وميت.. وفي حديقتنا. فيجب أن نخبر أحداً من الناس.

قلت لها بحزم:

- اصمتي.. دعيني أفكر.

قالت، وقد تحول صوتها الى شهيق وزفير:

- يا إلهي!.. تفكرين بماذا؟.. وهل هذا وقت التفكير؟

قلت:

- دعينا نخرج إليه.

قالت وقد نفد صبرها تماماً:

- لا.. لن أفعل.. يا الهي.. لا تفتحي الباب.. لا تفتحي الباب.. يا ناس.. يا عالم.. حرامي. ماما.. حرامي. ماما.. حرامي.

ثم فضحتنا بصراخها، وهي تركض هاربة إلى الحديقة الأمامية للبيت حتى أيقظتْ أمي ومن بعدها الجيران كلهم..... يالها من مجنونة .

* * *

في الساعة الأولى من التمام الجيران على بيتنا، أُجريَتْ الاسعافات الأولية لذلك الرجل من الصدمة الكهربائية التي أصابته بها مبردة الهواء وهي تعمل. وفي الساعة الثانية نقل إلى المستشفى لإنقاذه واتمام العلاج. وفي الساعة الثالثة عاد رجال الجيران إلى بيوتهم وأحكموا إغلاق أبوابها من جديد بعد أن قالوا لأمي بأنه قد اتضح أن اللص الذي وجدوه في حديقتنا ممدداً على الأرض هو ابن الأرملة التي يقع بيتها خلف بيتنا بالضبط.. وإنه ابن لعائلة محترمة معروفة وإنه ليست لديه سوابق في السرقة أو تاريخ في الإجرام.

اقترحت أمي إبلاغ الشرطة عنه ليأخذ الجزاء الذي يستحقه على فعلته الحمقاء تلك حتى وإن كان قد تجرّأ عليها للمرة الاولى.. وأخذتْ الرأفة بقلب اختي الرقيقة أي مأخذ، فقالت كلا.. كلا.. لنعفو عنه، فهو شاب صغير وابن عائلة معروفة ولا بد أن تكون قد دفعته إلى تلك الفعلة ظروف قاهرة. فقلت لهما باستغراب شديد بعد أن وضعت في رجلي فردة النعال الثانية: ألا نعرف أولاً ماذا كان يفعل في حديقتنا بالضبط، وهل جاء إليها من أجل السرقة فعلاً أم من أجل شئ آخر؟.. أليس المفروض أن نتأكد؟

هذا السؤال الذي لم يكن له في بالي جواب محدد، الجارات أم محمد وأم مهند وأم مخلد هن اللواتي تولين الإجابة عليه الجواب الشافي فأشبعنَه بحثاً وقصاً وتقليباً وتناولنه من جميع جوانبه واحتمالاته ووجوهه (السوداء طبعاً)، فقالت إحداهن:

- الناس بيت بلاء.. يقولون إنه شاب طائش وليس لصاً.. وربما لم يأت إلى حديقتكم من أجل السرقة، وإنما لكي يتفرج على البنات.

وقالت أخرى هامسة في أذني:

- ليلعنها الله أم حسون.. تتكلم ولا تبالي بما تقول.. تقول أشياء وأشياء وأشياء.. فهل هي تكرهك أم ماذا؟

قالت أمي:

- سامحها الله.. كيف تجرؤ على مثل هذا الكلام؟

ثم التفتت إليّ بغضب وقالت:

- سمعة الناس ليست لعبة ... يجب إبلاغ الشرطة لإحقاق الحق.. وقطع دابر الألسن.

قلت لنفسي: «وماذا ستفعل الشرطة بعد أن حدث ما حدث واشتعلت شرارة الكلام».

قالت أختي:

- من الواضح جداً أنه لص.. وعيب كل هذا الكلام.

قالت أمي:

- يجب إبلاغ الشرطة.

ولكن أليس من المفروض أن نتأكد أولاً، أو نتذكر النملة الحكيمة التي تريد الفوز بسمعتها الغالية، حتى لو كان الرفيق الذي ستخرج معه في نزهة على شاطئ النهر غراً أو يتيماً؟.. ثم أن أمه الأرملة جاءت إلينا قبل ذهابها إلى المستشفى وتوسلت بنا أن لا نبلغ الشرطة عن جريمة ابنها.. فهو وحيدها وحياته هي حياتها.

قلت لها:

- أما سمعت كلام الناس؟

قالت:

- إنه شاب غر.. وما فعله طيش شباب لا أكثر.. تعالي معي إلى المستشفى واحكمي بنفسك.

* * *

ذهبت معها إلى المستشفى.. وهناك وجدناه حافياً تتدلى قدماه من حافة السرير، وكأنه طفل على وشك الخروج من البيت، انتهى من ارتداء ملابسه بكاملها، وجلس بانتظار أحد ما ليضع حذاءه في قدميه.

قالت له أمه:

- هذه هي ابنة الحاج محمود.. البيت الذي وجدوك فيه فاقداً للوعي.. ماذا كنت تفعل هناك يا ولدي؟

صمت ولم يجب، ولمحتُ ابتسامة عابثة تعبر شفتيه. قالت له أمه، وأنا أنظر اليه ملياً:

- هل كنت هناك من أجل السرقة؟

قال على الفور:

- أبداً.

قالت :

- إذن، ماذا كنت تفعل هناك؟

سكت مرة أخرى ولم يرد.. ولا ابتسم.. وراح يؤرجح قدميه الحافيتين في الهواء.

قالت الأم:

- والمفك الذي كان في يدك؟.. وبوابة المبردة المخلوعة من مكانها؟.. ماذا ستقول عنهما لو استجوبتك الشرطة؟!

صاح بفزع وهو ينظر إليّ:

- الشرطة.. لا.. أرجوك.. لا تضيّعيني.

قلت له:

- إن لم أبلغ الشرطة عنك، سيقول الناس إنك كنت في بيتنا لغرض آخر.

قال:

- لا.. أرجوك.. لا تبلغي الشرطة عني.. وأنا مستعد لأن أفعل أي شيء تريدونه.

قالت أمه:

- يا بني.. لقد عرّضت سمعة البنات للشائعات .. فماذا يمكن أن تفعله؟!

قال وهو يلتفت الي:

- سأفعل أي شيء.. أي شيء.. فقط لا تسلموني للشرطة.

قلت له وابتسامة عابثة تعبر شفتي:

- أي شيء؟!.. مثل ماذا؟!

قال وقد أصبح يؤرجح قدماً واحدة:

- أي شيء.

ثم نظر إلى وجهي وضحك، فارتجف قلبي وفكرت أنه كثير الشبه بممثل أمريكي وسيم استضافته أوبرا في عيد ميلادها الخمسين الذي يطيّر العقل من اليافوخ.. طار اسمه من بالي وأنا أحاول أن أضع على وجهي تعبيراً من تلك التعابير القططية التي تضعها صديقتي (ملاذ) على وجهها عندما تتحدث إلى الرجال، فقلت له وأنا أنظر إلى قدميه:

- قابل تخطبني.. لا.. لا.. أنت صغير.. ولص.. وبلا شهادة.

فقال وهو يجعل كلامه على شكل سؤال:

- هذه هي الطريقة الوحيدة لإنقاذي من السجن؟

ولم أجب، فاردف بسؤال آخر:

- وانقاذ سمعتك من الأذى؟

ثم رفع قدمه الحافية إلى أعلى السرير بانتظار جواب آخر غير السكوت... ولكنه لم ينتظر طويلاً.. إذ أجاب السكوت على السكوت.. فأعاد قدمه الى الأرض وشرع بارتداء الفردة الثانية من حذائه على عجل.

* * *

في الحقيقة، كنت أعرف أن عرضه ذلك بالزواج سيؤكد الشائعات بدلاً من أن ينفيها. ومع ذلك، فقد قبلت وامتناني عظيم لتلك اللحظة التي جاء بها القدر بهذا الشاب الوسيم الى حديقة بيتنا. صحيح أنه أجمل مني وأصغر مني، نسبياً، وطائش كل الطيش وبلا شهادة معتبرة إلا إن تلك كانت هي المرة الاولى التي يطلبني فيها رجل للزواج.. فهل تقبلين ياملاذ أن أسلمه للشرطة ؟!!.

(ملاذ) التي جربت هذه المشاعر عشرات المرات، وتقدم لخطبتها رجال كثيرون قالت وهي تضحك:

- يا ما تحت الساهي دواهي.. ألا تخاف النملة على سمعتها إذا ما تزوجت الفيل؟

قلت لها:

- نعم تخاف.. ولأنها تخاف على سمعتها فقد قبلت الزواج به.

قالت، وهي تتغامز:

- أتتزوجين لصاً ياتوتة من أجل الخوف على سمعتك؟

قلت لها:

- من الواضح أنك لن تفهميني أبداً... النملة ستأخذ على عاتقها تحويله من لص إلى زوج صالح.

فقالت وهي تبتسم بمكر:

- بل أفهمك تماماً.. فالقضية بالنسبة للنملة هي قضية مبدأ.

ثم انفجرت بضحكة نكراء مجلجلة.. ولا زالت تضحك حتى الآن.

قصص قصيرة:

أوجاع ثقافية

كوثر الجندي

(1)

اغتمّ الشاعر حين لم يجد فنجان قهوته أمامه. تلك الرشفة الأخيرة هي الأثيرة لديه. من أخذ فنجاني؟ صاح. المرأة المنهمكة أبداً بترتيب المكان لم تعبأ بثمالة القهوة ولا بصيحة الرجل ولا بنهاية القصيدة. فظلَّ في الهواء البليد بينهما صرخةٌ معلّقةٌ وقصيدةٌ ناقصة.

(2)

- من كان على الهاتف؟

- فتاة من جريدة.. كانت تقدّم عرضاً للاشتراك، صندوق على الباب وإعلان تهنئة أو نعي بالمجان، و..

-إنها تحتضر!

- على الكثيرين أن يبدأوا من جديد.

- ستفقد النوافذ بريقها.

- إنه زمن البلاستيك.

- دائماً النهايات تملؤني بالحزن.

- والبدايات المتأخرة تؤلمني أيضاً.

(3)

الكاتب المُطرِق والجالس على ذات الهيئة منذ حين، لم يكن يفكر بقصة جديدة. كان الكاتب منشغلاً بالجمع وبالطرح، وبصوت يَصرّ في عقله لأبواب تغلق، الكاتب باغته صوت الزوجة تقول: أحتاجُ حبلاً إضافيّاً من أجل النشر.

(4)

الطفلة المبتهجة بحفل التوقيع، تنتظر الوعد بدمية وبمعطف شتوي أحمر، خيال الطفلة أمّلها رؤية والدها الشاعر يتألق، ويصفّق له جمهور من المعجبين. الطفلة ماتت فيها البهجة ومات الوعد لحظة أن رأت القاعة!

(5)

حين نضب، لم يجد الكاتب في يده صنعة يتكسب منها ليُقيت ثلاثة أطفال. خاتله عقله ذو الفكر، فانقاد وراء الحاجة، وصار يجيد مهارة فن الكولاج.

(6)

شِعره المصبوغ بتلك المسحة الزائفة من الحزن الشفيف لم يفلح في أن يخدع البنيّة ذات اللفتة الجريئة والإقدام الجامح. وشَعره المصبوغ بالأسود الفاحم لم ينجح أيضاً في التمويه، حتى حنكة الصياد فيه خانته، فتعجّل. نفرت تلك الجؤذر وتفادت كل الأفخاخ، إذ لم تقرأ غير عواء الذئب!

قاصة أردنية.

قـصـــة:

عصافير ملونة

تيسير نظمي

عن أصدقاء ورفاق كنا نتحدث عن أسباب غيابهم. عن قسوة التنظيمات الحزبية حينما تجمع على مهاجمة أحدهم بلا رحمة وبلا هوادة. لم أكن مشاركاً بالحديث لأسباب تتعلق بشرودي وتأملاتي فاكتفيت بالاستماع والتذكر. مرّت بخاطري أسراب من الطيور، وفكرت أيضاً بالفراشة التي ولدت شبه عمياء لا ترى ما يراه الآخرين في جناحيها المزدانين بالألوان والنقوش والزخارف الطبيعية، ولا ترى أيضاً ربما كم هي جميلة الفراشات الأخرى من حولها. تطورت أحاديث من حولي عن بعض المعتقلين من الرفاق الذين ما أن خرجوا من المعتقل حتى فصلوا من أحزابهم بتهمة التعاون والتفريط والانهيار داخل السجون، مما حرمهم من مواصلة النضال من أجل مبادئ الأحزاب التي اعتقلوا بسببها. لم يكن الحديث عادلاً فقد كانت وجهات النظر سرعان ما تتقارب دون أن ينبري الدفاع لمواصلة مرافعاته حتى النهاية. ولكوني ليس لدي المعلومات الكافية عن بعض الأسماء التي تدور حولها الشبهات، فقد كان من الصعب أن أغدو شريكاً ذا بال بالنقاشات. لا ضد و لا مع، بل من النظارة الذين لا يعرفون من القضية سوى لائحة الاتهام، وما تجود به جهود الدفاع أمام قاض وهمي، هو في النهاية الحزب والكوادر المتقدمة به، والمهام المناطة بكل مناضل، وأسباب وحيثيات اعتقاله، وخروجه المبكر أو المتوسط أو المتأخر من السجن. بدت الأحاديث مثل عصافير من لون واحد، وكئيب الأمر الذي ذكرني بعصافير ملونة ميتة، وعصافير غير ملونة تتكاثر، وتطير بمنتهى الحرية دون أن يعترضها أحد أو تقع فريسة أفخاخ منصوبة أو طلقات نارية لصياد ماهر أو حتى لطلقة عرس طائشة. أما حكاية العصافير الملونة التي وجدت ميتة دون أن تصاب بطلقة أو حتى بحجر، فقد نمت إلى علمي بعد كبير جهد بذلته بسؤال أهل الغور عن قصتها. فقد استغرب في البدء من سألتهم عن تلك الظاهرة إلى أن استدل أحدهم على إجابة، فسرت لي أمرها تفسيراً أقرب إلى الحقيقة والمنطق. فقد تلقى أخوة اثنان علباً من الألوان الزيتية، والدهانات كهدية من معارفهم الذين يعيشون في العاصمة، ولم يتلقوا القماش المناسب لممارسة هوايتهم بالرسم والتلوين، وكانوا أيضاً يفتقدون الورق المقوى المناسب لسكب تلك الألوان عليها في ما قد يبتكرونه من تشكيلات لونية، ولم تضق بهم مساحات الابتكار حين جمعوا ما بين هوايتهم القديمة بنصب الفخاخ للعصافير، وما بين تلوينها بعد صيدها، ومن ثم اطلاقها في الفضاء، وكأنهم أردوا في البداية تلوين السماء بها من جديد، واشراكها في فرحتهم بالألوان

◄ كاتب أردني.

لتغير ألوانها الكئيبة، دون أن يدركوا ما سيلحق بها من أذى نتيجة ممارستهم لتلك الهواية. فقد كان العصفور الذي يقع في الفخ، ويتم تلوينه وإطلاقه ثانية ليلتحق بالجموع يعاني من مشكلة لا يعرف أسبابها عندما تنبذه بقية العصافير التي لم يلون لها أحد جناحيها أو ريشها. كانت العصافير غير الملونة تنبذ بلا رحمة كل عصفور مختلف عنها، وتستهجن وجوده بينها، في حين أن العصفور الذي تم تلوينه لم يكن يعلم بذلك، ولا يرى نفسه ملوناً أو مختلفاً عن بقية السرب، وبالتالي لا يستطيع تفسير ابتعاد بقية العصافير عنه وهجرها له، واستبعاده عن السرب مهما بذل من تغريد أو حاجة. لأن يتم معاملته على قدم المساواة، كما بقية العصافير. فيضطر في النهاية للاستسلام لعزلته التي أكرهوه عليها، فيسقط صريع الوحدة والعزلة والكمد ميتاً. فهو لم يعد قادراً على العودة للفخ الذي غادره، ولا هو قادر على تغيير لونه الذي وهب له دون أن يدري بنوايا ليس بالضرورة أن تكون شريرة. وعندما طالت فترة عدم مشاركتي بالحديث أحسست أن كل من هم في المجلس قد بدأوا يتهامسون في أسباب عدم مشاركتي، وربما تفاهموا بالإشارة والأعين على أن يتم تغيير موضوع الحديث خشية أن يكونوا مخترقين من قبلي أنا. فقد أحسوا أن صمتي تضامن غير معلن مع الخونة والعملاء المجمع على تخليهم عن الحزب، واضطرار الحزب أن يتنكر ويتخلى لهم وعنهم. حينذاك وفجأة تداركت الموضوع، وبدأت أتفحص نفسي وأجنحتي الملونة لعلي أعثر على من تجرأ ولونها لي دون إرادتي، ورغماً عني، وقبل أن أكتشف أنني بلا أجنحة، وبلا ألوان غير اعتيادية، كان الجميع قد انفضوا من حولي لأبقى وحيداً لا أعلم كيف ولماذا وكم مضى على سهوي وشرودي بالتفكير بمن هم مثلي عصافير ملونة.

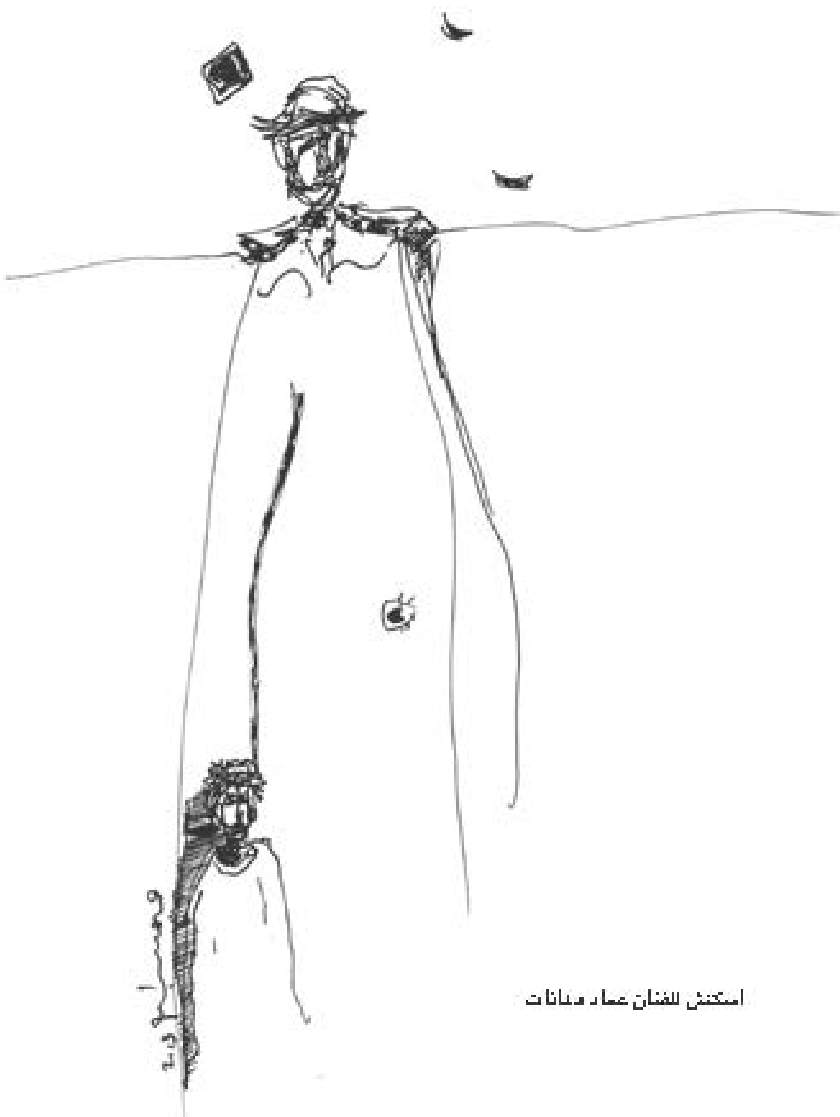


اسكتش للفنان عماد مدانات

قصــة:

شـرقيـة

◄ ليلى الحمود



اسكتش للفنان عماد دلالات

كان المعرض العائم على متن الباخرة الفرنسية مفرط الأناقة والترتيب بكل ما يعرض في صالاته من عطور ومجوهرات وحرير، مهما خفّ حمله وغلا ثمنه، وكان المعرض يعجّ بحضور متميز ذات خصوصية فريدة.

أما هي.. فكانت أجمل ما في هذا المعرض العائم الذي استأثر بالجميلات والحسناوات، إلا أنها كانت أكثرهن تميزاً.. لا لأنها شرقية الملامح وسط مجتمع غربيّ.. ولا لأنها ذات قوام رشيق تفوق الشقراوات أناقة وجمالاً.. ولا لأنها ذات عينين نجلاوين تشعان سحراً وبريقاً.. بل لأن فيها ما يجذب الآخرين إليها من كبرياء حقيقي وجمال راقٍ.

كانت قد قدمت لهذا المعرض على ظهر هذه السفينة لتختار ما يناسبها.. ولتنتقي الأبهى والأجمل والنادر الذي لا يأتي إلى الأسواق، فأخذت تتجول في صالات المعرض.. تنجذب إلى كل ما هو جميل وراق، وكان هناك من يرقبها ويتتبع خطواتها.. ويصرّ على معرفة تفاصيل هذا الطائر الغريب الذي حطّ على متن هذه الباخرة، انتبهت لهذا فتجاهلت أمره.. وقررت

◄ كاتبة أردنية.

أن تبتعد عنه.. فحوّلت مسارها باتجاه المقهى.. فما لبث أن سبقها إليه ليكون في استقبالها هناك.

جلست في المقهى وحيدة.. واختارت أن يكون مقعدها بجانب شرفة مطلة على مهبط الشمس، كان الوقت أصيلاً.. وكان البحر كمرآة ملساء انعكست عليها أشعة شمس الغروب.. فتلون سطح البحر وزرقة السماء بلون الشفق.. وتسلل هذا اللون البديع بكل جلاله وجماله إلى صالة المقهى حيث كانت تجلس، فأضحى المكان كأنما هو جنة.. سماوي السمات والصفات بكل ما فيه من موسيقى حالمة هادئة.. وجمال خلاب في كل ما تقع عليه الأعين.

سرّحت ناظريها إلى الأفق حيث تغرب الشمس.. وجالت ببصرها عبر قطع الغيوم المحمرّة المتناثرة في كبد السماء.. قاطعها النادل يسألها عما ترغب في طلبه فاعتذرت.. ولاحت منها نظرة إلى ذاك الذي يجلس في مواجهتها يرقبها عن بعد، كان المقهى خالياً إلا منهما، لم ترغب هي أن تكون وحيدةً معه في هذا المكان.. فنظراته تربكها. نهضت تريد الخروج من المقهى وقد جللها الشفق بحمرته.. فاكتسى ثوبها الرقيق ووجهها بلونه الجميل. وبدت كملاك تتهادى بخطواتها الجذلى خارجة من المقهى.. موليةً ظهرها إليه، شعرت به ينهض من مكانه ويتبعها... صعدت إلى ظهر السفينة، حيث يتواجد معظم روادها في هذا الوقت ليرقبوا الغروب.. فرأته يقف مواجهاً لها مرةً أخرى يلقي عليها التحية..

ويقول: هل أنت كويبية؟

ضحكت وقالت: كويبية؟! لماذا تبادر إلى ذهنك أنني من كوبا؟؟

قال مرتبكاً: للكوبيات ملامح جميلة تمتلكين منها الكثير.

قالت: ولكنني لا يعجبني أن أكون كوبية.

قال: أعتذر سيدتي.. فمن أين أنت؟

قالت: من أين أنت؟؟

قال: أنا فرنسي أعمل قبطاناً في هذه السفينة بالتناوب مع زملاء آخرين.. أطوف معها حيث تطوف.. ونسافر إلى أشهر موانئ العالم لنعرض ما رأيتِ من معروضاتٍ جميلة ذات خصوصية فرنسية.

قالت: لا شك أن هذا عملٌ جميل وممتع، فالحياة على سطح البحر والسفر الى المدن الجميلة.. والرسوّ على شواطئها يتيح فرصاً نادرة للتعرف على الكثير من النخب الاجتماعية الراقية.. والاقتصادية أيضاً.

قال: هذا صحيح.. ولكن لم تخبريني حتى الآن من أنتِ!!

قالت: ستعرف هذا فيما بعد. وقبل أن أغادر هذه السفينة. أعدك بهذا!!

نظر إليها بدهشة.. غير أن رغبته الجامحة في التعرف إليها جعلته يرضخ لأسلوب هذه الشرقية..

وقال: هل تأذنين لي سيدتي بدعوتكِ للعشاء هذه الليلة وفي مطعم هذه الباخرة؟ إنه مطعم متميز في طهو الوجبات الفرنسية.. ستقضين وقتاً ممتعاً لو أنتِ لبيتِ دعوتي.. وسأكون شاكراً لكِ.

قالت: لقد حجزت تذكرة لفيلم فرنسي سيعرض الليلة في صالة السينما في هذه السفينة، حيث تدور أحداث الفيلم عن الثورة الفرنسية.. وأرغب في مشاهدته.. والآن اعذرني فأنا أريد أن أتجول في المعرض.. فهناك ما أودّ اقتناءه.

قال: هل تأذنين لي في أن اصطحبكِ في جولتكِ؟؟

قالت: أفضّل أن أتجول بمفردي..

قال: كما تشائين.. ثم.. مدّ يده إليها ليصافحها.. أمسك بيدها.. نظر في عينيها الجميلتين.. جال في ظلامهما الدامس.. حملة الشرق إلى ليل البداوة في عينيها.. إلى الصحراء في شفتيها إلى العفة والطهارة في تورد خديها.. إلى نخيل أهدابها.. وأنواء شعرها.. شعرت به يخترقها.. ويغوص في أعماقها.. فسلّت يدها من يده بسرعة وارتباك.. بينما دبّت في جسدها رعشة غريبة لم تألفها.. فقررت أن تغادر المكان سريعاً.. وانسحبت من أمامه عائدةً إلى صالات المعرض.

هبطت السلم المؤدي إلى المعرض.. وراحت تتجول كالطيف شاردةً ساهمة لا تكاد ترى شيئاً.. قدماها لا تقويان على متابعة التجوال.. شعرت بعدم القدرة على اتخاذ أي قرار بشأن اقتناء أي من المعروضات.. فقررت أن تذهب إلى السينما مبكرةً في انتظار الفيلم.

بدأ الفيلم الفرنسي وانتهى وهي في شرودٍ تام سيطر عليها طيلة العرض، فالثورة الفرنسية بكل أحداثها.. وما كان فيها من مشانق ومقصلات.. وهياج جماهيري، لم تجذب انتباهها.. ولم تنسها ذاك الفرنسي الوسيم الذي بدأ طيفه يداعب خيالها.. بل سيطر على كل تفكيرها..

كانت الساعة قد تجاوزت العاشرة مساءً حينما ساقتها قدماها إلى صالة الطعام.. كأنما هي تبحث عن شيء ما.. وجدته هناك وحيداً.. شارداً.. يجلس إلى طاولة بمقعدين.. زهرة جميلة وشمعة تتراقص في المكان.. وموسيقى هادئة.. وكأس من النبيذ بين راحتيه.. وهو.. يرقبها تتقدم اليه .

دقّ قلبه بعنف، واكتسى وجهه بسعادة غامرة وهو يراها تقترب من طاولته بخطواتٍ خجلى.. وصوت ينبعث من أعماقها وينهرها قائلاً: لماذا تذهبين اليه ؟ كفي عن هذا وعودي ! تحاول أن تقنع نفسها.. وتفسر اندفاعها اليه وبأنه شيء من اللياقة وأدب التعامل.. فهي وعدته بأنها ستخبره عن هويتها.. وعن اسمها قبل أن تغادر الباخرة.. هي ستسلم عيه فقط قبل الرحيل.. وستعلمه عن اسمها وثقافتها.. وعملها.. ليس إلا..

يعود الصوت من داخلها يزجرها.. ماذا تريدين منه؟ أنتِ شرقية.. وهو غربي.. أنتِ مختلفةٌ عنه في كل شيء.. تربيتكِ.. ثقافتكِ .. معتقداتكِ.. إنسِ أمره تماماً وعودي .. غادري السفينة فوراً..!

تزداد خوفاً.. وارتباكاً.. لكنها مصرة على أن تتقدم باتجاهه.. هي ليست في نيتها أكثر من السلام عليه قبل الرحيل، ألم تعده بذلك؟؟

اقتربت من طاولته.. وقف لاستقبالها.. مدّ إليها كلتا يديه.. أمسك بيديها.. رحب بها بكل جوارحه.. حاولت أن تبرر مجيئها إليه.. أن تعتذر عن تلك المشاعر الجياشة والمبهمة التي ساقتها إليه.. مشاعر عذراء شرقية لم تستطع لها تفسيراً.

دعاها للجلوس.. وقدم لها الكرسي لتجلس إلى طاولته.. وقبل أن يتم لهما ذلك تطلق الباخرة زامور المغادرة مجلجلاً قوياً.. فيظل هو.. وترحل هي..

قـصــة :

قصص قصيرة جداً

محمد عارف مشّه

(1)

اللوحة

هكذا دخلتُ فوجدتُني أجلسُ القرفصاء ورأسي بين ساقيّ، فركتُ عينيّ، شددتُ قامتي، حاولتُ الخروج فارتطم رأسي بإطار اللوحة.

(2)

وجه

وجهي الذي كان داخل اللوحة الجدارية. اطلق عليه الصياد رصاصة. فسقطت اللوحة وتناثر دمي على الحائط .

(3) **بائعة الورد**

انتظرها جوار النافذة . لم تأت. تناول وردة من المزهرية. دفع ثمنها ومضى مسرعاً .

(4)

ذات لقاء

ارتشفت آخر ما تبقّى في فنجان قهوتها وراحت تبحث عني. وحين لم تجدني انتظرها في ذاك المكان. نظرت لساعة يدها. ثم بصقت .

(5)

سميحة وأنا

التقيت بها. اتجهت نحوها. اقتربت منها. رفعت يدها تخفي خدها خوفاً. اقتربت منها أكثر. أغمضت عينيها، أغلقت أنفها تقززاً من رائحتي. شددت شعرها والأطفال يهتفون من حولنا: سميح وسميحة المجنونة، سميح وسميحة المجنونة.

(6)

اعتراف

صفق الباب من خلفه وخرج مسرعاً، فتعثرت عيناه بابتسامة امرأة. ارتبكت قدماه، فأسرع في خطوه خشية أن يسقط أرضاً.

(7) **قصيدة**

أمضى ليله ساهراً يفكر في كتابة قصيدة. وأمضى الطفل ليلته في صناعة قنبلة مولوتوف باتجاه حاجز العدو بين قريتين. في الصباح قرأ الناس عن خبر استشهاد طفل، ولم يكتب الشاعر قصيدته.

قاص أردني.

(8)

صمت

حين خرج العمال من المصنع. ظل هناك شخص ما يرقب الغروب ليتناول طعام افطاره وحيداً. وحين لمحني عن بعد أصابه فرح طفولي، ثم قال لي: أهلاً بيك يا بيه «تفطر معايا»؟

(9)

قطة

اقترب بكوب الماء من فمه. ماءت هرة صغيرة. وضع الكوب الممتلئ بالماء على الارض، ثم مضى .

(10)

هي

التي تباغتني عيناها كلّما خرجتُ إلى الشارع متجها إلى عملي، فيندلقُ رعبي فوق لساني، ولا أستطيع البوح لها بحبي، طال انتظارها، وعندما تيبست الكلمات بين شفتيّ، بحثت هي عمن يستطيع البوح لها بحبه فأحبته .

(11)

رؤيا

اندسستُ في فراشي ونمت، فرأيتُني أطارد أسماك القرش، ألاحقها، فتصرخ مستنجدة بمن هم على الشاطئ، وعندما بُح صوتها صحوتُ على جفاف في حلقي، ورأيتُني أتصبب عرقاً، والبرد ينخر عظامي. شددتُ الغطاء، أخفيتُ رأسي، وعدتُ للنوم ثانية.

(12)

المشاهد

أصرّ على أن تدخل الكاميرا عليه من جهة اليسار، أصرّ المخرج على أن تدخل عليه من جهة اليمين، أصرّ الكاتب على تمزيق النص، فأصرّ المشاهد على أن يغلق جهاز التلفاز وينام.

(13)

انتظار

انتظرها عند الغروب، ألقى عقب سيجارته، داسها بقدمه، تابع سيره، وجدها تنتظره، ابتسم لها، غنّت له، رقصت، اهتز قبله فرحاً لسماع صوتها، مدّ يده مصافحاً، عانقها، فدُهشت المارّة من رجل يعانق صخرة، ويمد يده مصافحاً الهواء.

(14)

السمكة

حين تسابقنا في مجرى ماء صغير سباحة، عدنا متعبين، وعندما بدأنا في تناول صيدنا المشوي، خرجت لي سمكة من فم صديقي وابتلعتني.

(15)

طفلة

بكت الدمية، فسألتها البنت لمَ تبكين فأجابت ليتني كنت فتاة مثلك وأمتلك ثوباً أحمر. نظرت البنت إلى البعيد وهمست: ليتني كنت دمية لا تحزن .

(16)

الثقب

نظر الطفل من ثقب الباب فوجدهما يتعاركان عاريين. أقسم الولد أن يغلق ثقب الباب عندما يكبر.

(17)

البحر الميت

في الجنة هو البحر الميت أم في النار؟

سأل الطفل أباه: أفي الجنة هو البحر الميت أم في النار؟ حار الأب في أن يجيب بأن البحر الميت في الجنة؛ لأن معظم ساكني شطيه من الفقراء، أم هو في النار لأنه في أكثر مناطق العالم انخفاضاً، وأكثرها ارتفاعاً في درجات الحرارة .

طال انتظار الطفل بينما تشاغل الأب بإشعال سيجارته، ثم نفث حلقات دخانها بغيظ .

(18)

زواج

في البدء حملق في المرآة كثيراً. حلق ذقنه، غسل وجهه بماء بارد. مشّط شعره. أصلح ثيابه وخرج يبحث عن امرأة تعشقه . طال بحثه في الطرقات. المقاهي، وعندما فشل في العثور عليها عاد إلى بيته، فوجد امرأة تنام في فراشه وجوارها آلاف الأطفال. نظر إلى المرأة فوجد لها ملامح يعرفها. صرخ: منذ متى أنجبت كل هؤلاء الأطفال؟؟؟

(19)

كرابيج حلب

خرج الطفل مسرعاً يتحسس ما في جيبه من نقود. وحينما وصل بائع كرابيج حلب قرأ على كرتونة بخط رديء. مات أبو أحمد.

(20)

صقيع المخيم

صفق باب الخشب المصفّح بالزينكو فأز الباب، وأخرج شتيمة قبيحة لألم أصاب ركبتي الباب فجأة. واصل أبو أحمد ركضه. وحين وصل باب المخيم. وجد الباب مغلقاً، والعسكري ينفث حلقات الدخان متلذذاً.

(21)

موت دافئ

أطلّ الفتى برأسه من طرف الخيمة فلسعه برد قارس. عاد إلى حضن أمه فوجده بارداً والناس يبكون من حولها.

(22)

في الغرفة الصفية

السقف مثقوب. النافذة مكسورة. المقعد مبتل. والرياح باردة. قال لزميله: أحلم ببيت دافئ وطعام لذيذ. وأنت بماذا تحلم؟ نظر الطفل إلى البعيد، وقال: أحلم بحذاء.

(23)

البقجة

في البيت تقاسمنا الملابس التي تمّ توزيعها علينا في المدرسة. وكان فرحي مع أخي القصير أن نلنا معطفين. معطفه الدافئ طويل ومهلهل على جسمه، ومعطفي قصير ومهترئ. استبدلت معطفي بمعطفه. فكان معطفه عليّ قصيراً وضيقاً، وكان معطفي عليه مهترئاً وطويلاً.

قـصــة :

مساحة من الوجع

حنان باشا

(1)

لا تستبق الأمور

بعد صمت مطبق «أشبه بصمت العصافير التي أخذتها غفوة» طوى جريدته تحّرك من مكانه قائلاً: وللحديث بقية.

قامت على الفور وهمست، لكننا لم نبدأ بعد!

تأملها قائلاً: ألم تكتفي بنداء قلبينا؟

احتجتْ وهي تتعلق بذراعه: ولكن هناك أشياء كثيرة تعتمل في نفسي، وأود اطلاعك عليها.

ابتسم بثقة وأخذ يدها بيده: ولكني أعرف ما ستقولين.

هزت رأسها بدهشة وقلبت شفتها الكرزية: حقاً!!

كان واثقاً جداً فهمس بغرور : أجل! وضعت يدها على خاصرتها، وحدقت به بفضول: إذن أخبرني!! قال مداعباً يغيظها: ولِم لا تفعلين أنتِ ؟

تفاجأتْ، ولكنك كنت تقول!! ضحك، صحيح ولكني أحب سماعها منك. تنهدت بأسى

حسنٌ: هل لك أن تطلقني!

وقع من فوره مذهولاً، الطلاق آخر ما كان يتوقع أن تتفوه به يوماً!!

شهق مفزوعاً: ماذا تقولين؟

انفجرت ضاحكة، همست بسخرية، هون عليك حبيبي كنت أمزح فقط، أودّ الذهاب للسوق، هل ترافقني؟

مدّ يده وصفعها بقوة جعلتها تترنح، وصرّ على أسنانه بشدة، إياكِ أن تعودي لمثل هذا المزاح ثانية، وضمها بحنق معتذراً.

(2)

استنزاف

قال يحاورها: أنا لا أمانع لو قمتِ بأخذ رشفة من الكثير الذي أملكه، ولكن أن يكون جزائي الألم الممض الذي تُخلّفينه بعد ارتوائك. ذلك أمر مرفوض حتماً، فهلا غادرتِ بهدوء مسامات جلدي، وكففتِ عن ازعاجي، وعن الطنين..

أيتها الناموسة المقيتة ابحثي عن جسد آخر!! لكنها لم تفعل، فما كان منه إلا أن سحقها.

◄ قاصة أردنية.

(3)

صخب

لماذا لا تستطيع تمالك نفسها كلما لامسها حتى ولو صدفة.

تعتريها مشاعر تتقد في مسامات جلدها، يورق الخريف الساكن فيها، فيرتدي الأخضر، ويتحول لربيع عمر، وتتفجر ينابيع الشوق، تزفر بقوة إذا ما شمت عطره وقد اتّحد مع جلدها، يتحول اليباب إلى جنّات عدن تتوق إليه بشغف، تتلمس نبضه، وتتناغم دقات قلبها معه، يأخذها الشوق في ردهات الفرح، ويتعرى اللهيب.. ويستعر الحب، وتعصف بها رياح اللهفة، فتعلو نسائم اللذة، وتحلّق على غيمات من السعادة.. وتعلو وتعلو.. لا شيء قد يعيق هطل المسرات.. سوى أنين المخدة، وهي تلثم صوت شخيره المتعالي!

(4)

على مفترق

على منضدة تزاحم عليها الأسى، وسكب نفسه في كؤوس معتقة بالألم والدهشة، كان ينتظر جوابها.

ما كانت لتعرف أي شيء تقول، فضلت البقاء صامتة، وتأهبت للمغادرة، كمن كان يرجو لذة على شاطيء الأحلام، وركب موجة بحر عنّوة بلّلته ونزعته على حين غرة.

تردد صدى صوته: أريدك وحدك، أرغب بك لي وحدي بكل ما تملكين من وقت وحب وحنان، لا أستطيع إيواء ابنتك.

عند هذا المفترق قررتْ أن تغادر دون كلمة وداع.

وقف يحدّق بها غير مصدق أنها ترحل رافضة عرضه – الرائع – من وجهة نظره، وتقفل عائدة، كانت تحث الخطى سعيدة.

(5)

ممتقع

«تباً للوحدة». كان يودّ اثبات أمر واحد، وهو يبحث عن حرية يشتاق إليها، في البداية ظننته مجنوناً، ولكنه كان يتوق لبعض الهواء بعيداً عن كلمة لا التي أثقلت صدره ..

وهكذا قرّر أن يقف على الحافة ويختبر معنى أن يكون نورساً!!

لكن النوارس لم تكن تعود محملة ومثقلة بالأبيض!

(6)

تباً للباب

حتى وهو يصرخ بوجهها ابتعدي وهو يشتمها، وهي غاضبة منه، وقفت بينه وبين الباب رافضة اعطائه المفتاح، تخشى عليه من وحشة الطريق، من غضبه المحتدم، من مزاجه المتفجر، كانت تحبه، تخشى عليه أن يخرج ولا يعرف للعودة طريق.

(7)

تباً للغربة

لماذا يراودني شعور أنك تخلع جذورك وترحل، وكأنك تقتلع الوطن من أعماق روحك تتوق للرحيل، بت تحدق بالأفق البعيد، وكأنك ترجو الشمس أن تغرب عن ليلتك الأخيرة ليطل الصبح، وهو يعلن عن موعد رحلتك القادمة، تذكرة سفر ذهاب بلا إياب.

وإذ سألتك لمَ؟ تخبرني أن الوطن أطبق كفيه عليك، وضاقت نفسك ويدك.

اغترابك لا لشيء إلا لأنك تريد إيوائي بمكان يليق بي؟ عجباً.. وهل هناك مكان أحفل به سوى قلبك وبين يديك؟

امرأة صغيرة

قصة: فرانز كافكا

ترجمها عن الإنجليزية: محمد ناصر صلاح

إنها امرأة صغيرة. طبيعياً في غاية الرشاقة. وترتدي ملابس ضيقة. أشاهدها دائماً مرتدية الملابس نفسها. لون ملابسها أصفر – رمادي، شيء شبيه بلون الخشب، وهي مزينة بشكل مستقل، بشرابات أو متعلقات كالأزرار من نفس اللون. إنها لا ترتدي قبعة أبداً. شعرها الأشقر الباهت ناعم ومرتب، وهي لا تربطه بإحكام. بالرغم من كونها ترتدي ملابس ضيقة، إلا أنها سريعة وخفيفة الحركة. فعلياً هي تفرط في السرعة. تحب أن تضع يديها على ردفيها، وعلى نحو مفاجئ تستدير بالجزء العلوي من جسدها باتجاه الجانبين. أستطيع أن أنقل الانطباع الذي تتركه يدها عليّ بالقول إنني لم يسبق لي وأن شاهدت يداً بأصابع منفصلة ومتميزة عن بعضها بعضاً كيدها. بالرغم من ذلك فيدها لا تتمتع بخصوصية تشريحية، بل هي يد عادية كلياً.

هذه المرأة الصغيرة إذن غير مسرورة مني. هي دائماً تجد بي شيئاً يمكن الاعتراض عليّ فيه. إنني دائماً أفعل نفس الخطأ تجاهها. إنني أزعجها في كل خطوة. لو كان بالإمكان أن تتقطع الحياة إلى أدق قطع، وكل قطعة صغيرة يجري تقييمها بشكل منفصل، لكانت كل قطعة صغيرة من حياتي إساءة لها. تساءلت باستغراب في كثير من الأوقات لماذا أكون مثل تلك الإساءة لها. ربما كان كل شيء يخصني يعتدي على إحساسها بالجمال، وشعورها بالعدالة، وعاداتها، وتقاليدها، وآمالها، هناك مثل هذه الطبائع المتعارضة، لكن لماذا يضايقها ذلك كثيراً؟ ليس هناك تواصل بيننا، تواصل يمكنه أن يفرض عليها المعاناة بسببي. كل ما عليها عمله هو أن تنظر إليّ باعتباري غريباً كلياً، الأمر الذي بشكل واقعاً حقيقياً، لا أرفض أن أكونه.

حقاً إن عليّ أن أرحب بمثل ذلك الوضع. عليها فقط أن تنسى وجودي، الذي لم أفرضه يوماً على انتباهها، أو يمكن أن أفرضه يوماً ما. وهكذا تضع نهايةً لعذابها. إنني لا أفكر بنفسي. إنني أترك خارج الاحتساب حقيقة أنني أجد توجهها

◄ مترجم أردني.

لا زال عبارة عن محاولة. وتركه خارج الاحتساب يرجع إلى أنني أدرك أن ضيقي لا يمكن أن يعزى إلى التعب الذي تعانيه. هي غير معنية بأن تنجز تحسناً حقيقياً في، إضافة إلى أنها مهما تجد أموراً قابلة للاعتراض في، فلا تشكل هذه الأمور طبيعة تقاوم التحسن. مع ذلك فهي غير معنية بتحسني أيضاً، بل هي معنية باهتمامها الشخصي في الأمر، وهو أن تنتقم لنفسها من العذاب الذي أسببه لها الآن، وأن تمنع أي عذاب يهددها من جانبي في المستقبل. لقد حاولت سابقاً أن أشير إلى أفضل طريقة لوقف هذا الانزعاج الدائم من طرفها، لكن محاولتي أصابتها بالغضب الشديد، لدرجة أنني لن أكررها.

إنني أشعر بمسؤولية معينة تقع على عاتقي، إن كانت تلك العبارة هي ما تفضل صياغة الأمر عليه، كغرباء بالنسبة لبعضنا بعضاً، مهما كان صحيحاً من أن التواصل بين المرأة الصغيرة وبيني هو الإزعاج الذي أسببه لها، أو على الأصح هو الإزعاج الذي تسمح هي لي بأن أسببه لها، فإن عليّ أن لا أشعر باللامبالاة تجاه المعاناة الجسدية المرئية التي يحدثها هذا الأمر فيها. في كل وقت من الأوقات، وأغلب الأوقات الأخيرة، تأتيني المعلومات بأنها استيقظت في الصباح شاحبة، لم تنم، يضغط عليها الصداع، وغالباً لا تستطيع العمل. عائلتها قلقة بخصوصها، يتساءلون باستغراب عن السبب في حالتها، ولم يهتدوا إلى السبب حتى الآن. إنني أنا الوحيد الذي يعرف إنه ما استقر وتكرر يومياً من الإزعاج الذي أسببه لها. صحيح أنني غير قلق تجاهها كعائلتها. إنها امرأة صلبة، وصعبة، وكل شخص قادر على مثل هذا التكوين الشعوري، يتوقع أنه قادر على نتائجه.

يخامرني شك في أن معاناتها- أو بعضها على الأقل – هي مجرد تظاهر صنع لإيقاع الشك العام عليّ. أنها تشعر بالفخر الشديد لأن تعترف علناً بطبيعة الإزعاج الذي يسببه وجودي لها، وهي تعتبر أن اللجوء إلى آخرين للحماية مني أمر تأباه كرامتها. إنه فقط الشعور بالاشمئزاز، الاشمئزاز الدائم والفعال، هو ما يدفعها للانشغال بي، وسوف يكون الاعتراف العلني بهذا البلاء غير النظيف لها معيباً جداً. لكن أن تبقى صامتة كلياً حول شيء يعتمل بشكل مطرد في ذهنها، هو أمر كثير عليها.

وهكذا بمكر أنثوي تنتهج طريقاً وسطاً: تبقى صامتة، لكن تخون كل العلامات الخارجية للحزن السري حتى تجذب الاهتمام العام إلى الأمر. وربما كانت حتى تأمل ما أنه يتم تثبيت الاهتمام العام عليّ ، فسوف يهب حقد عام عليّ، فتستخدم كل قواها لإدانتي بشكل محدد بفعالية وسرعة أكبر بكثير من قوته في حقدها الخاص الواهن نسبياً، فتتراجع عندئذ إلى خلفية الصورة، وتتنفس الصعداء، وتدير ظهرها لي. حسناً، إن كان ذلك ما تستقر عليه آمالها. إنها تضلل نفسها. فالرأي العام لا يلعب دورها، وهو لن يجدني بذلك القطع قابلاً للاعتراض، حتى تحت أكبر عدسة مبكرة له.

إنني لست ذلك الكائن الذي لا جدوى منه، والذي تفكر به. إنني لا أريد أن أتبجح بالافتخار، خاصة في مثل هذا الأمر، ولكن إن كنت غير مناف للذوق السليم بصفات الجدوى الخاصة، وأنا متأكد أنني قطعاً غير مناف للذوق السليم بالافتقار إليها. فقط بالنسبة لها هي، بالنسبة لعينيها اللتين تفتقران إلى الرؤية السليمة، وبذلك لن تستطيع إقناع أي شخص آخر. وهكذا في هذا المجال أستطيع التأكيد لنفسي، ألا أستطيع ؟ لا، لا قطعياً، لأنه أصبح معروفاً بشكل عام أن سلوكي يوقعها في المرض الشديد. وبعض المراقبين الذين يفتعلون الإتيان لي بالمعلومات عنها، على سبيل المثال، ليسوا

بعيدين عن إدراك، أو على الأقل، يبدون مدركين ذلك، وعلى العالم أن يوجه لي الأسئلة، لماذا أعذب تلك المرأة الصغيرة المسكينة بفسادي، وهل أنوي دفعها إلى الموت، ومتى أبدي بعض العقل، وأتحلى بمشاعر إنسانية مخلصة توقف تلك المجريات – إن كان العالم سيسألني ذلك، فسوف يصعب العثور على جواب. هل عليّ أن أعترف صراحة أنني لا أؤمن كثيراً بتلك الأعراض المرضية، وهكذا أنتج الانطباع السلبي في كوني رجلاً يلقي باللوم عن نفسه ليوقعه على الآخرين، وبتلك الطريقة الفظة؟ وكيف أقول بصراحة تامة أنني حتى لو آمنت أنها كانت مريضة حقاً، فإن عليّ أن لا أشعر بأقل قدر من التعاطف معها، حيث أنها غريبة كلياً عني، وأي تواصل بيننا هو من اختراعها هي، وأحادي الجانب كلياً.

لا أقول إن الناس لن يصدقونني، بل إنهم لن يكونوا معنيين بالتوصل إلى هذا المستوى من الاعتقاد، بل سوف يأخذون ببساطة بالجواب الذي أعطيته فيما يتعلق بتلك المرأة المريضة، الضعيفة، وهذا قليلاً ما يكون في صالحي. أي جواب عملته سوف يأتي ضد عجز العالم عن قمع الشك بأنه لابد وأن يكون هناك علاقة حب وراء مثل تلك الحالة، رغم أنه واضح كضوء النهار أن مثل تلك العلاقة غير موجودة، وإنها لو وجدت ، فسوف تكون قد جاءت من جانبي أنا لا من جانبها هي، ما دام عليّ أن أكون فعلاً قادراً على الإعجاب بتلك المرأة الصغيرة لحكمها الحاسم والسريع، وحيويتها المطردة في القفز إلى النتائج، لو كانت هذه الخصائص غير متجهة دائماً كأسلحة ضدي.

على أي حال، فهي لا تبدي تجاهي أي أثر من آثار الصداقة، وهي في ذلك صادقة وحقيقية، وهناك يكمن أملي الأخير. ومما لا يساعدها في حملتها، تجدها تنسى نفسها في أن تترك أقل قدر من الشك يثور. لكن الرأي العام غير حساس في مثل تلك الأمور، وهو يتمسك بأحكامه المسبقة، ودائماً يدينني.

لذا، فالأمر الوحيد الذي تبقى أمامي عمله، هو أن أغير نفسي مع الوقت، قبل أن يستطيع العالم التدخل، فقط ما يكفي لتخفيف حقد المرأة الصغيرة، لا لقطعها عنه كلياً، الأمر الذي يتعذر التفكير فيه. وفعلاً سألت نفسي في أغلب الأوقات إن كنت مسروراً بذاتي الراهنة بحيث أكون غير مستعد لتغييرها، وما إذا كنت لا أستطيع أن أعتزم إجراء بعض التغييرات في نفسي، حتى بالرغم من أنني يتوجب عليّ عمل ذلك ليس لأنني أجد هذه التغييرات ضرورية، بل لمجرد استرضاء المرأة الصغيرة. وقد حاولت صدقاً مواجهاً بعض المتاعب، وباذلاً بعض الجهد، حتى أن هذا الأمر انعكس عليّ إيجابياً، إذ كان بمثابة تحول، فقد كانت بعض التغييرات الناتجة مرئية عن بعد، ولم أحتج لأن ألفت نظرها إليها. إنها تدرك مثل الأمور أسرع بكثير مني، حتى أنها تدرك من تعبيري ما يدور في عقلي مسبقاً، لكن ما من نجاح توج مجهوداتي. كيف استطاعت أن تتمكن من فعل ذلك؟ كما أدرك الآن، فإن رفضها لي عنصر رئيسي، لا شيء يمكن إزاحته، ولا حتى إزاحة نفسي، ولو سمعت أنني ارتكبت محاولة انتحار، فسوف تقع في انفعالات الغضب الشديد.

الآن لا أستطيع أن أتخيل أن امرأة ذكية جداً مثلها لا تفهم أيضاً أنني إذ أعمل كلاً من طريقها العملي اليائس، وطريقي العاجز، أنني أنتهي إلى عجزي مع أفضل إرادة في العالم للتكيف مع متطلباتها. بطبيعة فهي تفهم ذلك، لكنها بكونها ذات طبيعة مقاتلة، تنسى ذلك في زخم المعركة، وميلي سيء الحظ، والذي لا أستطيع أن أقاومه لكونه ميلي بالطبيعة، يقرر

لي أن أهمس بتحذير لطيف لكل من يسير في عاطفة عنيفة، سوف أواصل مغادرتي للبيت في المزاج المرح للصباح الباكر، فقط حتى أقابل ملامحها، حيث تخفض عند رؤيتي التغضن المزدر لشفتيها، والنظرة التي تقيسني تعرف مسبقاً ما الذي سوف تجده، وهي تجري فوقي، ورغم أنها تنطلق بسرعة، فإنها لا يفوتها شيء. الابتسامة الساخرة تكسو خديها الأنثويين، ورفع النظر إلى السماء احتجاجاً، وزرع اليدين على الردفين لحماية نفسها، ثم نوبة الغضب الشديد التي تأتي معها بامتقاع في اللون وارتجاف.

منذ وقت قريب انتهزت المناسبة للمرة الأولى كما لاحظت لدهشتي، في أن أذكر الأمر لصديق حميم من أصدقائي، حيث وجدت لذلك مناسبة، بكلمة أو اثنتين بشكل عرضي، مخفضاً لها من قدرها الحقيقي، عادية كما هي في جوهرها حين ننظر بموضوعية.

كان الأمر المثير للاستغراب أن صديقي مع ذلك لم يتجاهل الأمر، بل إنه من طرفه أضفى على الأمر أهمية أكثر مما فعلت أنا، وكان مركزاً انتباهه عليه، وأصر على بحثه. لكن يبقى من الغريب أنه تجاه إحدى الجزئيات الهامة، أعطى تقييماً أقل مما ينبغي، ذلك أن نصحني بالذهاب بعيداً لوقت قصير. تلك النصيحة غير المفهومة، فالأمر كان بسيطاً بشكل كاف، وكل من ينظر إليه عن كثب، يمكن أن يرى الحقيقة من خلاله، ولم يكن بتلك البساطة بحيث يمكن لرحيلي أن يصوبه كله، أو الجزء الأعظم منه.

بل على العكس، فإن مثل ذلك الرحيل هو ما عليّ أن أتجنبه، إن كان عليّ أن أتبع خطة، فيجب أن تكون الحفاظ على العلاقة ضمن حدودها الحالية الضيقة، والتي لا تتضمن حتى الآن العالم الخارجي، وهذا يعني أن عليّ أن أبقى هادئاً حيث أنا، ولا أجعل الأمر يؤثر على تصرفي على قدر ما يمكن أن يشاهد، وذلك يتضمن عدم ذكره لأحد، ولكن ليس كلياً، ذلك أنه يشكل غموضاً خطراً، لأنه ببساطة أمرٌ عاديٌ، أمرٌ شخصيٌ خالصٌ، وعليه أن يؤخذ بخفة، وأن يحتفظ به في ذلك المستوى. رغم ذلك كله، لم تكن ملاحظات صديقي عديمة النفع، إذ علمتني أنه ما من شيء جديد في الوقت نفسه الذي فوت فيه من قراري الأصلي.

وفي تأمل أقرب يبدو أن التطورات التي مرت بها العلاقة عبر مجريات الزمن، ليست تطورات في العلاقة ذاتها، بل في توجهي نحوها، وحتى الآن فيما أصبح منظماً من ناحية، أكثر رجولية، يتغلغل إلى ما يقارب قلب الأمر، بينما هو من ناحية أخرى ما يزال تحت تأثير الضغط العصبي المتواصل الذي لا أستطيع التغلب عليه، ومهما كل قليل المقدار، إلا أنه قد زاد في التهيج.

أنا أقل انزعاجاً الآن من العلاقة، ذلك أنني أدرك كم من غير المحتمل أن تتوصل إلى أزمة حاسمة كبيرة كما يبدو الأمر عليها في بعض الأحيان. فالمرء خاصة إذا كان شاباً، ميال للمبالغة في السرعة التي تصل بها اللحظات الحاسمة، كلما يصاب ناقدي الصغير بدور لمرآي، فيغرق في المقعد ممسكاً به من الخلف بإحدى يديه، ويمسك بخيوط الجزء الأعلى من ثوبها بيده الأخرى ويسحبها، بينما تتدحرج على خديها دموع الحنق واليأس.

اعتدت أن أفكر أن اللحظة قد حانت الآن، وكنت على شفا نقطة استجماع شجاعتي من أجل تقرير إجابة لنفسي، لكن رغم ذلك ما كان هناك لحظة حاسمة، استجماع شجاعة، النساء يصبنني بالدوار بسهولة، وليس لدى العالم الوقت لملاحظة كل ما يفعلن. فما الذي حدث حقاً في كل

تلك السنوات؟ لا شيء سوى أن تلك المناسبات كررت ذاتها، أحياناً بشكل أكثر عنفاً، وأحياناً أقل، وأن مجموعها ازداد بالتالي. وأن الناس يتحلقون على مقربة، ويحبون التدخل إن استطاعوا لذلك سبيلاً، لكنهم لا يجدون، لذا كان عليهم حتى الآن أن يعتمدوا على ما يمكن أن يشموه، رغم أن هذا ما يجعل أصحاب الأنوف مشغولين، لكنه لا يفعل أكثر من ذلك. كانت الحال كذلك دائماً. دائماً كان يتوفر متفرجين لا شأن لهم وفضوليين، والذين برروا تواجدهم بعذر ماكر، كان الشيء المفضل لهم ادعاء القرابة، دائماً يدسون أنوفهم يتشممون المشاكل، لكن كل ما أنجزوه هو وقوفهم عن قرب. الفارق الوحيد هو أنني أصبحت أعرفهم، وأميز وجه الواحد فيهم عن الآخر. ذات مرة كنت أعتقد أنهم يجيئون واحداً واحداً من الخارج، وأن العلاقة كان لها نتائج غير مباشرة، يمكنها أن تشكل في ذاتها أزمة.

واليوم أفكر أنني أعرف أن أولئك المتفرجين كانوا هناك دائماً منذ البداية، وليس لهم شأن كبير، أو لا شأن لهم إطلاقاً بكبر أزمة من الأزمات. والأزمة ذاتها، لماذا أطلق عليها هذا الإسم إن كانت ستحدث – وذلك بالتأكيد ليس غداً، أو بعد غد، والمحتمل أنها لن تحدث أبداً – بأن يعني الرأي العام نفسه بالعلاقة، الأمر الذي عليّ أن أكرر بخصوصه أنه فوق مقدرته، فسوف لن أنجو بنفسي، بل سيجد الناس أنفسهم ملزمين بأن يأخذوا ضمن حسابهم أنني لست مجهولاً لدى الجمهور، وأنني عشت طويلاً في ضوء المعرفة العامة بثقة، وجدارة، وأن تلك المرأة الصغيرة المتوترة، هذه القادمة المتأخرة الى حياتي، والتي جعلتني ألاحظ بينما أنا مار، وأن رجلاً آخر ربما كان قد ضرب بها عرض الحائط، وداسها بقدميه من دون صوت، ذلك أن هذه المرأة في أسوأ الأحوال يمكنها أن تضيف زخرفاً بشعاً لبراءة الشرف التي شهد بها الرأي العام بأنني عضوٌ محترمٌ في المجتمع. هكذا هي الحال اليوم، قليل هو ما يمكن أن يسبب لي الانزعاج.

حقيقة أنني مع مجريات السنين أصبحت صعباً، أمر لا شأن له بالأهمية الحقيقية لهذه العلاقة. إن الرجل لا يمكنه ببساطة أن يحتمل كونه هدفاً متواصلاً لحقد من شخص آخر، حتى حينما يكون يعرف جيداً أن هذا الحقد ليس له مسوّغ. إنه يصبح صعباً، يبدأ بنوع من طريقة جسدية فقط، يتوقع قرارات نهائية، حتى حيث كرجل عقلاني لا يؤمن أنها قادمة. جزئياً أيضاً، هناك عرض للعمر المتقدم، الشباب يضفي إزهاراً على كل شيء، وتعمى الأبصار عن الصفات البشعة في غمار طاقة الشباب المتحفزة.

لو كان لشاب عيناً محترسة، فلن تحتسب ضد نفسه، بل لن تجري ملاحظتها حالياً، حتى من قبله هو نفسه، لكن الأشياء التي تبقى مع العمر المتقدم هي بقايا، كل منها ضروري، ما من شيء منها يتجدد، كل منها تحت تدقيق النظر، والعين المحترسة لرجل متقدم في السن هي عينٌ محترسةٌ بصورة واضحة، ولا يصعب التعرف عليها. فقط، كما هو الحال أيضاً مع هذه القضية، لا تشكل انحطاطاً فعلياً لوضعه.

لذا، من أي زاوية انظر، لدراسة هذه العلاقة الصغيرة، فهي تبدو واضحة، وهذا ما سوف أتمسك به، وأبقي يدي عليها، ولو بشكل خفيف، سوف أواصل حياتي الخاصة لوقت طويل قادم، غير منزعج من العالم، رغم كل تفجرات تلك المرأة.

نحن بداية التسعينيات

قصة: إيرينا بوريسوفا

ترجمها عن الروسية: باسم الزعبي

لقد صنفنا زوج إحدى صديقاتي، وهو نادل في مطعم، كان قد التقانا في المسرح في بداية حياتنا الزوجية، على أننا «أشخاص أذكياء»، وقد فُسرت مسحة السخرية، على ما يبدو، بذاك الشعور ببعض البرودة والتكلف الذي وسم علاقاتنا مع العالم الخارجي.

كنا، نحن وغريشا، أطفالاً كثيري التفكير، لقد فهمنا أن الحياة ليست بلا غاية، وليست شيئاً من الخواء، مدركين أنه كانت لكل واحد منا، وهو يسير في درب حياته، أمنيات. كان غريشا مغرماً بتكنولوجيا الإذاعة، وكان ينفر من التجمعات الصاخبة، وحفلات اللهو التقليدية، والجلسات المملّة. وقد اعتدت بعد أن تزوجته على تجاوز كل تلك الأشياء، رحت أكتب القصص، التي كنت ألقي معظمها في الدرج، لأن الكتابة في تلك الأوقات كانت تلاحق على الأغلب ما يمكن اعتباره ضرورياً لشخص ما مجهول، رتب ونظم كل مناحي الحياة، ورسم حدود، ودرجات، وإمكانية إظهار القدرات، والمشاعر، والمهارات المتنوعة. وكان لا بدّ أن أتكيف، وأن آخذ بالقواعد، وإلا فعليَّ أن لا ألعب على الإطلاق، فأنا لم ألعب مع غريشا.

في نهاية الثمانينيات تململت الظاهرة، مثل الدلفين عندما يتململ في البحر، مظهرة تارة هذا الجانب، وذاك تارة أخرى: ظهرت التعاونيات مثل الفطر بعد المطر، يؤسس الفتية النشطون لخياطة المعاطف المطرية، والسترات الجلدية، انتشرت محلات الفيديو، والمحلات التجارية التعاونية ذات الأسعار الجنونية، التي كانت تصلح للمشاهدة فقط. الرخص، والنظم الاشتراكية تداعت وانهارت؛ لم يضع القديم بعد وجهه بشكل نهائي، لقد تقهقرت تلك النظم وتراجعت، تحت ضغط علاقات السوق التي طال انتظارها، والتي كانت مثار الإعجاب بالشفافية والبساطة الواضحتين، والمتحررتين من الرسميات والتصورات المسبقة. برز سؤال- وإذا ما استمر ذلك لفترة طويلة، أو بشكل دائم؟ رغم أن كلمة «دائم» قد لا تكون مناسبة: لقد تطايرت، لبعض سنوات، الشعارات، والنظريات، والوجوه، المتراصة طبقات فوق بعضها، تطايرت كأوراق الشجر، الواحدة تلو الأخرى، وكما في الشريط السينمائي المسرّع، ثم تنمو أخرى جديدة، لتتطاير من جديد.

قاص ومترجم أردني.

أميال من المقالات في الصحف المجلات المتمحورة حول «حياة» يسقط» الكرملين، ولفظت، مفسحة المكان للزمن، وقد لُفظت كل أشكال المعتقدات، مثل حذاء قديم، أصبح واضحاً، أن عملية التحولات ما زالت بعيدة عن نهاية الشوط، ويمكن رصد الكثير، كان الناس ينتظرون الأسوأ، وقد حاصر مفهوم «اليوم» مفهوم «دائماً»، وبقوة «الغد» اعتدنا الحياة بهدوء.

لقد تمكنت من الانتقال سريعاً إلى متحف كريجينوفسكي– الشقة قبل أن يحقق أصدقائي، زملائي السابقين في (المعهد الوطني للأبحاث) وجوداً في أي مكان، لقد أنقذتني تربية أمي، التي تقوم نظريتها على أن «المرأة يجب أن تكون امرأة»، بمعنى عليّ أن أحمل الحقيبة، وأحصل على المواد التموينية، وأؤمّن ابني أليوشا في الصف الأول بشكل طبيعي، ومن دون تأجيل، أو وجبات طعام جافة.

كان المتحف– الشقة يُموّل من قبل مجمع حيوي، الراتب متدن–قاومت الإفلاس بالقناعة، لم يكن يرتاد المتحف الشقة لا القيادة، ولا مجموعات السياح، ولم يجرؤ أحد على إغلاقه، وكنت أنا الموظفة الوحيدة، والمديرة، وعاملة التنظيف، وبقيت مهتمة لنفسي.

أما فيما يخص غريشا، فقد ذهب إلى لا أين مع وظيفته المستقرة، ذات الراتب اللائق، شاعراً بأنه قد مُهّدت له حياة جديدة جداً، غير معروفة مسبقاً، وأن زمناً ضبابياً، غير واضح، بدأ يتحرك، وأن المنظومة، التي بدت راسخة، تتأرجح الآن، وهي تقترب من الانهيار.

جميع الصحف راحت تحذر من الانهيار والخراب، والكارثة الاقتصادية، وكان الموضوع المحبب للأحاديث هو، ما هذه النكتة– الأزمة الاقتصادية، وكيف تصبح هذه الأشياء جزءاً من الحقيقة.

شعر غريشا، بأنه إذا لم تُتخذ تدابير، فإن الحياة المجهولة سوف تلتف حول الأعناق، وتسحق كل واحد منا، وقد كان يأمل أن يستخدم، في هذه الحياة الجديدة، كل مهاراته في التكنولوجيا الإذاعية، غير الكبيرة، التي حصل عليها في النظام الاشتراكي، رغم أن هذه الخطوة بدت مجنونة من ناحية في زمن الدماغ المثقّب مثل قرص جبن، والراتب الشهري.

تنفس غريشا الصعداء للوهلة الأولى، وهو يترك العمل، متحرراً من المكتب– الجيفة، وباشر العمل على كل القوانين المحركة، سافر إلى مدينة كرونشتات، جهّز محل فيديو، صنع أجهزة الإرسال للسيارات (سرعان ما وجد، على ما يبدو، القوانين التي تعود عليه بدخل ثابت إلى حد ما) وصنع أدوات لحمل مساحيق الألوان، المطلوبة حينها للعاملين على أجهزة النسخ، وأنشأ مؤسسة، لم نعرف في البداية، ماذا علينا أن نعمل معها، رحنا نسأل في البنك المحامي الذي أخذ توقيعاتنا: «وماذا بعد؟» تلقينا جواباً: «اعملوا»، أردنا أن نسأل، «كيف»، لكننا خجلنا من ذلك، ومضينا.



لوحة للفنان ياسر الهويكات

رحْلةٌ هنْديّة

قصة: روسكنْ بونْدْ

ترجمها عن الإنجليزية: ممدوح أبو دلهوم

في طريقي عائداً إلى مسقط رأسي بعد غياب طال، جمعتني مقصورة القطار – الذي أقلّني في رحلتي (الأخيرة!) هذه، مع فتاةٍ ذات صوتٍ جدوليٍّ.. كانت قد صعدتْ، إلى المقصورة، بعدي بدقائق.

كانت الفتاةُ وفيما أحدس في ريعان الصبا المونق الريّانْ، ذلك أنّ الذين كانا في وداعها (والداها) قد ظهرا.. عفواً.. قد كانا في غايةِ القلقِ عليها والاهتمام بأمرها، خلصت إلى هذا من خلال صوت والدتها الدامع وصوت والدها الجاهش، وهَما يعطيان إرشاداتهما، كأين مثلاً يجب أن تضع الفتاة أشياءها، ومتى عليها أنْ لا تركن برأسها إلى نافذة القطار، والأهم من ذلك كلّه كيف تتجنب التحدث إلى الغُرباء.. مثلي أنا مثلاً!

ولمّا كنتُ ضريراً ولا أرى منذُ زمنٍ طويل، إثر حادث تعرضتُ له وأنا في العاشرةِ من عمري، فمن الطبيعي أنْ لا يكون بمستطاعي معرفة كيف كانت تبدو تلك الصبية.. صاحبة الصوت الرقراقي، وعليه فالسبيل الوحيد إلى ذلك إذن هو التكهن – التصور أو التخيّل – وطبعاً بمساعدةِ باقي حواسي السليمة!، شريطة أن تأتي منها مبادرة الحديث أو الحركة، لكن.. مهلاً.. فقد استطعت أن استنتج أنها كانت تلبس حذاءً ناعماً، وذلك من خلال سمعي لوقع خطواتها على أرضِ المقصورةِ بنعومة.. حتى لا يُكاد يُسمعُ لها صوتٌ، فوق يقيني الأول بأنّ للفتاةِ صوتاً جميلاً.. كصوتِ جدولٍ رقراقٍ!

ألغيتُ شرطيَ (الصعب!) فور انطلاق صفّارة القطار.. بسهولة!، وبسهولةٍ أيضاً كان قدْ نفد صبري.. فأنا بطبعي اجتماعي اعتدت الحديث مع الآخرين – حدّ الثرثرة، فما أنْ تحرّك قطارنا حتى بادرتها بالسؤال الأول.. كاسراً جمود الصمت:

«- هل وُجهتك مدينة (دهرادن) يا آنستي؟»، يبدو أنّني كنتُ جالساً في الركنِ المعتمِ من المقصورة، ذلك أنها أجابت وكأن صوتي قدْ فاجأها:

«-لمْ أكن أعلمُ أنّ في المكان غيري!».

حسنٌ.. إنّ كثيرين من المُبصرين، يفشلون في تفرّس ما هو أمامهم بدّقة، لأنّ عليهم مشاهدة الكثيرِ الكثير مما يفقدهم (نعمة) التركيز على شيء واحد في آنٍ واحد، على العكس منا نحن معشر الغير مبصرينَ، إذْ نُسجّلُ كلّ ما نسمع، بلْ ونركّزُ عليه بقوة خارقة وذلك باستعمالِ حواسنا الأخرى، والتي هي عندنا بالطبع أكثر فاعليةً وقوةً منها عند المبصرين!

قاص ومترجم أردني.

سألتُها ثانيةً حتى لا ينقطعَ حبل الحديثِ بيننا، ثم لممارسةِ عادتي الأثيرة لدّي.. الثرثرة:

«- لمْ أركِ أنا أيضاً في البداية»، وأضفت: «لكني سمعتكِ وأنت تصعدين».

كنتُ في نفس الوقت أتساءلُ بيني وبين نفسي – مونولوجياً- كيف السبيل للوقوف دون اكتشافها لحقيقتي.. لحقيقة أنّي ضرير.. قلت في نفسي لعلي أنجح في ذلك إذا ما بقيتُ متسمّراً في مقعدي لا أبرحه.. ولا أظن أن هذا بالشيء الصعب!

«- سأنزل في (ساهارانبور)..»، قالت الفتاة، ثم أضافت: «ستكونُ عمتي بانتظاري هناك»، صمتت لحظة، ثم استرسلت، تسألني بدورها: «وأنت يا سيدي.. إلى أين أنت ذاهب؟ » فأجبتُها لكني وفرحاً بالحوار كنتُ كمن يشدو لا كمن يجيب: «إلى (دهرادن) ومن هناك إلى (ميسووري) هذه، فأنا أحب جبالها.. وبخاصة في أكتوبر..» إنّهُ الوقت المناسب فيها الآن».

ثم رحتُ أستصرخُ ذاكرتي وأستفزّها كي تُسعفني في تذكّر (ميسووري) العزيزة، نعم .. عرفتها صغيراً قبل تعرّضي لذلك الحادث الرهيب التعيس ، الذي كان سبباً في فقدي لبصري و.. شقائي، لكنني.. نعم ما زلت رغم ذلك أذكر بعضاً من مناظرها:

-» القمم هناك يا آنسة مغطاة بزهور (الداليا) البرية، فيما تسقط أشعة الشمس الحلوة الأخاذة على تلك القمم وهاتيك الزهور، فتعطيها لوناً ساحراً خلاباً للب، حتى إذا ما حل المساء ورحل الغروب الجميل، فليس أحلى وقتئذ من الجلوس أمام نار المدفئة بصحبة الأصدقاء.. وبمصاحبة الموسيقى.. مزيج رائع مما يتحفنا به الليل من شدو الكائنات.. هانئة وجذلى بلبوس الليل الحالم بقمره المنير ونجومه المتلألأة، مع عزف يشنف أسماعنا على ناي فنان صديق، وإلى ذلك كله لا أنسى لذاذة كأس البراندي، يحتسى أمام ذات المدفأة الحلوة، إن معظم السياح، آنستي، يذهبون إلى تلك البقعة الجميلة فالطرق مريحة، لكم الأجمل فيها هو أنها شبه برية»!

كنت أثرثر، بينما كانت الفتاة تجلس صامتة، ولا أدري ما وقع حديثي عليها، وهل أثرت فيها كلماتي، بل لعلها قالت في نفسها: ما هذا الرومانسي الغبي؟!

ثم.. وقعت في الخطأ الأكبر بسؤالها ناسيا وعدي: «ترى.. كيف يبدو المنظر في الخارج؟»، غير أنها بدت وكأنها لم تستغرب سؤالي.. ولكن! كيف ؟!

هل تراها لاحظت أنني ضرير و.. تجاملني؟!

لا.. لا أعتقد ، لماذا؟ لأن إجابتها الشبه استفزازية بددت كل ظنوني وشكوكي هذه:

«- لم لا تنظر بنفسك من النافذة؟!»، جاء جوابها على استفزازيته طبيعيا غير مريب!

تحركت ببطء في مقعدي باذلاً قصاري أن لا تلاحظني، إلى أن نجحت في الوصول إلى القرب من النافذة والتي كانت مفتوحة لحظتها.. عرفت ذلك من خلال نسيمات وديعة داعبت وجهي وشعري، وما أن تأكدت من وضعي، ومن أن وجهي ينظر إلى الخارج، واصلت حديثي.. وهذه المرة حديث العارف بأمور الريف، أو لعلي أمعنت في تقمصي لهذا الدور، كي أترك هذا الانطباع لديها، فرحت أركز أكثر .. ففي بصيرتي أستطيع أن أرى هذا النوع من الاتصال بيننا!، قلت لها: «أهل لاحظت؟»، وبتركيز تابعت: «من أن الأشجار تتمايل بينما نحن نجلس صامتين»؟!

أردت أن أقول أي شيء.. ولو هراء!، فلا أريد أن ينقطع صلب الحديث.. أجابت: «-هذا يحدث دائما»؟، تحولت برأسي عن النافذة واستدرت نحوها.. الآن استطعت أن أتمكن من معرفة جغرافية موقعي.. وموقعها مني، ولن تكشف سري.. بأنني لا أبصر.. وسأتابع لعبتي!

لفترة لم نتحدث.. ولكم كرهت ذلكم الصمت الذي يقطعه صوت عجلات القطار الحديدية وصوت صافرته بين الحين والآخر، قلت في نفسي، سأتحدى.. سأتشجع كي أتعرف عليها أكثر، بذات اللعبة!، فقلت لها بإطراء: «أتعلمين يا آنسة.. أن لك وجها معبراً؟!»، يا إلهي .. ماذا فعلت؟!

لقد تعديت حدود اللباقة وأدب الحديث مع آنسة غريبة.. أحدثها للمرة الأولى في حياتي- هكذا.. كنت ألوم نفسي، لكني أنكرت: لا.. لا أظن ذلك لأن قلة من الفتيات اللاتي يكرهن الإطراء ويرفضن المديح، أما غالبيتهن.. فإن ذلك يدخل الفرح والسعادة إلى قلوبهن!

ضحكت الفتاة .. فأسعدني وأراحني سماع رنين ضحكتها الحلوة بوضوح.. أجابت:

«-كم هو جميل أن أسمع منك ذلك»، ثم استرسلت: « للحقيقة.. لقد مللت من ترديد الشباب دائماً، لنفس العبارة.. من أن وجهي جميل»!، قلت في نفسي: أوه.. لك إذن وجه جميل، ثم رفعت صوتي قائلاً: «حسنٌ.. إن الوجه المعبر هو بلا شك وجه جميل»..

«-أنت لطيف.. شكراً لك» ، ثم تساءلت: «لكن.. لم أنت جاد هكذا في حديثك؟!».. لم أجب .. بل ابتسمت و.. عدنا للصمت من جديد!

لم أتعرف بعدُ عليها ولم يبق بالكاد كي نصل إلا القليل.. لا أصبر.. فعدت للحديث:

«- سنصل إلى محطتك بعد قليل»!، كان الاقتضاب الشديد واضحاً خلال نبرة صوتي..

«- شكرا للسماء.. لقد كانت رحلة قصيرة، فأنا لا أحتمل الجلوس في القطار لأكثر من ساعتين أو ربما أقل .. فلا صبر لدي، فشكرا مرة أخرى لك أيها السيد المهذب»..

يبدو وأنني كنت على استعداد للبقاء في مكاني ساعاتٍ و.. ساعات، غير آبه بالزمن فقط للتمتع بالحديث معها والاستمتاع بصوتها.. الذي كان له سحر انسياب الجداول!

بعد قليل.. سوف تترك الفتاة القطار، وسوف تنسى بالتأكيد هذا الحوار القصير!، لكنني لن أنساه ما حييت وسيبقى معي حتى آخر هذه الرحلة.. رحلة عمريّ.

بدأ صوت المحرك يتغير.. وينوس في بطء والعجلات توشك على التوقف النهائي..

نهضت الفتاة من مكانها لأخذ حاجياتها.. كانت قريبة مني هنيهتها، وتساءلت: ترى هل تجمع شعرها في ضفيرة؟ أو ربما هي صاحبة شعر طويل.. يتدلى بحرية و انطلاق على كتفيها؟ أو ما إذا كانت صاحبة شعر قصير؟ لا أدري.. وكيف؟ فمن يجيب أسئلتي؟ هممت بالسؤال .. لكن أخرسني خجلي وما أنا فيه!

توقف القطار تماماً في المحطة، وكنت أتصور ما يجري في الخارج ، وذلك من خلال أصوات الباعة وصراخ الحمالين، لكن صوتاً كان هناك حاداً لدرجة أنه طغى على كل الأصوات الوافدة إلى المقصورة، وكان ذاك الصوت هو صوت لامرأة.. ولا بد أنه صوت عمتها المنتظرة!

كنت حزينا.. لا أدري ماذا أقول!، لكأني أعرف الفتاة منذ زمن طويل!، على الرغم من أنني لا أعرف حتى اسمها!

هكذا أنا.. وكذا هي الدنيا معي.. أورثتني من العذاب أقساه وحرمتني بفقدان بصري، ومعه.. فقدان كل سعادة.. حتى سعادة لقائي بهذه الفتاة الغريبة!!

–وداعاً يا سيدي، وشكراً على الصحبة و.. إلى اللقاء!!

كانت وهي تودعني تقف على مقربة مني، لدرجة أنني ثملت برائحة عطرها الفواح الزاكي، والذي كان يصلني شذاه من شعرها.. لكم كان بودي لو فقط وضعت عليه يدي.. أو لو تحسست أصابعي شعرها المعطر!! لكنها للأسف سارت مسرعة وغابت في الزحام، وأريج عطرها.. هو الشيء الوحيد الباقي، وقد تركته في المكان الذي كانت تقف فيه.. لن أنساها.. وعطرها.. وصوتها مهما حييت!!

لم تسمع وداعي!! ذلك أنني سرحت في كلمات وداعها.. وربما لأنها قالت: إلى اللقاء!! أترانا سنلتقي ثانيةً.. ربما.. من يدري؟!!

كان ما يزال الضجيج خارج المقصورة.. لكنه بالتأكيد لم يكن أكثر وقعاً من ضجيجي الداخلي!!

دخل بعدئذ إلى المقصورة رجل أخذ مكان الفتاة، وبأدب جم قدم اعتذاره.. ولا أدري لماذا؟!!

أغلق خلفه الباب.. وأغلق معه عالمي من جديد!!

عدت لوضعي القديم في مقعدي، بينما قام ناظر المحطة بإطلاق صفارة التحرك إيذاناً بانطلاق القطار، زاد من حركته وضجيجه صوت العجلات الحديدية العنيف، بينما كانت المقصورة بين جيئة وذهاب..

اهتديت إلى النافذة مرة أخرى، أحملق في النهار والذي كان ظلاماً بالنسبة لي..

يبدو أنني على موعد جديد.. مع حوار جديد.. لكنني لم أره.. ولم أسع إليه هذه المرة!!

- عفواً يا سيدي، فأنا ليس لي روعة وفتنة وجمال صاحبتك.. التي نزلت قبل قليل!!

كان الرجل يتحدث بمنتهى الأدب، فأجبته مجاملاً:

- نعم.. لقد كانت فتاة ممتعة، ولكن دعني أسألك يا سيدي: هل كان شعرها طويلاً أم قصيراً؟!

- لا أذكر.. المعذرة.. لم ألحظ ذلك!! هكذا أجاب رفيق مقصورتي، ثم أضاف بشاعرية:

- بل عيونها التي لاحظت.. وليس شعرها.. فما أجمل تلك العيون.. فلم أر في حياتي أجمل منهما.. لكن يا للأسف.. إنهما بلا فائدة.. فقد كانت الفتاة ضريرة.. ألم تلحظ ذلك؟!!!!)

Indian Journey; a short story from the Indian literature. 1981 from the British Woman Magazine. translated into English by the British novelist Roskin Bond.

حوار مع الفيلسوفة سينثيا فلوري

السياسة تفضل الإغراء على الحقيقة

ترجمها عن الفرنسية : مدني قصري



سينثيا فلوري Cynthia Fleury فيلسوفة، وأستاذة في الجامعة الأميركية بباريس، وبالمعهد الفرنسي للدراسات السياسية في باريس. عملت في البداية بالمركز الوطني الفرنسي للبحث العلمي، حيث كرّست جهودها العلمية حول الأفلاطونيين الفُرس، وحول أفلاطونيي أوروبا وعصر النهضة، وحول آثار هنري كوربين Henri Corbin. وكريستيان جمبيت Christian Jambet، وبعد ذلك كرّست عملها لموضوع الديمقراطية وأسسها، وأدوات ضبطها. فإذا كانت الفلسفة في رأيها، تندرج أساساً، ناحية «عدم الاكتمال»، و«الحد الأدنى من الشر»، بدلاً من اندراجها ضمن اليوتوبيا (الطوباوية)، فإن ما جلب إليها أضواء الإعلام خلال العام 2010 هو موضوع «الشجاعة الإيجابية» – ضرورتها وغيابها.

مترجم جزائري

هذا التوجه الجديد، كما تقول سينتيا فلوري، انطلق منذ لحظة انهيار نفسي أصابها فجأة، إذ تقول: «فقدتُ الشجاعة فجأة كما يفقد أيٌّ منا نظارته!». فبعد أن حُرِمَتْ سينتيا فجأة من كل إرادة، كان لا بد لها من وقت، ومن مساعدة الكثير من العقول الكبيرة – من مونتينيّ Montaigne إلى ميشيل فوكو Michel Foucault، ومن هوغو Hugo إلى عالم الاجتماع الألماني أكسيل هونيث Axel Honneth، أو عالم الاقتصاد الهندي أمارتيا سين Amartya Sen، لكي تستعيد رباطة جأشها، وتعيد الروح إليها، وتكتشف في أعماق ذاتها الشجاعةَ، و«الخروج من الزمن»، أشبه بـ «عبور سري ما بين البشرية والأبدية». إنه الخروجُ من فخّ الكارثية والطوباوية، من أجل بناء أخلاقيات جديدة. ذلك هو ما تقترحه علينا سينتيا فلوري.

لقاءٌ مع فيلسوفة مكافحة، تفضح «خداع النظام». لا بد من التوضيح هنا أن مجلة كليه نوفيل، مبدئياً، لا تعالج المواضيع السياسية، لكنها مع سينتيا فلوري بالذات، اختارت أن تتحدث عن «السياسة» تحديداً، وعن علاقتها بالفلسفة.

من مؤلفات سينتيا فلوري المشهورة: «ميتافيزيقا الخيال»، و«التحاور مع الشرق»، و«أمراض الديمقراطية»، و«نهاية الشجاعة».

* ما الذي يمكن أن تمثله السياسة في أيامنا هذه، بالنسبة للفيلسوف؟

– إنه السؤال القديم الذي ما انفك سقراط يطرحه عن الإيتوس ethos (علم الأخلاق)، و«هَمُّ الذات». ففي رأي سقراط أنه لا طائل من وراء الاهتمام بالشؤون العامة، وشؤون الآخرين، من دون وجود «ذات» فاعلة. والعكس صحيح، إذ لا وجود لفلسفة تعفي نفسَها من إنتاج نمط وجودي محدد، ومن أن تتصرف بطريقتها الخاصة في العالم. وهي مسألة أريسطو طاليسية أيضاً: فلكي يكون للذات وُجودٌ، ولكي تنمو هذه الذات، يجب عليها أن تشتغل على البُعد العام، وأن تُمَحْوِر نفسَها حول المدينة وشؤونها. وعلى هذا النحو تقوم فرضيّتي الفلسفية على مُخاطبة الجدلية (الدياليكتية) ما بين المدينة والمواطنين، وما بين الفرد والجماعة. وظني أن المدينة تشيَّد بما تملكه من المقوّمات اللامادية (الروحية)، وبما تملكه من بُنية مادية معاً. لا ماديةٌ تتشكل في نفس الوقت من الصلات التي تقيمها المدينة مع الآخرين، ومن إيمانها بالمستقبل التي تضمنه المؤسسات على اختلافها، ومن علاقتها بالجمال، وبالثقافة. فإنْ أفْرَغْنا المدينةَ من هذه المضامين فلن يبقَى عندنا سوى مدينة ضخمة يصبح المواطنون فيها مجرد كائنات تائهة. لماذا نحس اليوم أننا أحوج ما نكون إلى البُعد الروحي للأشياء؟ لأنّ حصة اللامادية (أي الروحية) في السياسة قد اختفت، ولأنها فقدت خصوصيتها.

* وتلك أيضاً قيم مشتركة...

– أجل، إنها قيمٌ وليس مجرد فضائل. والحال أن مُدننا الليبرالية تقوم اليوم على معايير ومواصفات الحد الأدنى من الشر. لقد علّمنا التاريخُ، بحق، أنْ نتعامل مع رغبات الرجال، أكثر مما نتعامل مع منطقه وعقله، وأن نجعل المدينة تقوم على الحق، أكثر من أن نُمارس فيها فضيلة الأخلاق. إنه معيارٌ بالغ التعقيد، ومتواضع، يُفضّل أن يمنح الإنسانَ أدوات للعمل والسلوك، مثل مبدأ الحرية، حتى يحمي نفسَه من الشر، بدلا من أن يسعى في البحث عن رؤية شمولية للخير.

* لقد ظلت الفلسفة والسياسة منذ عصر الأنوار، تتعايشان لفترة طويلة، مستلهمتَين بعض القيم الأساسية، فما الذي بقي من ذلك؟

– إننا نعيش اليوم نهاية هذا الالتقاء، وهذا التوافق. ماذا كانت الأنوار؟ كانت حُلماً ليس إلا: حلم التقاء السياسة بالأخلاق، والمعرفة بالاتصال، والأخلاق بالعلم. كان الناس يظنون أن التاريخ متواصل بشكل خطي، وكامل. وكانوا يعتقدون بأنه مهيّئٌ لأنْ يحقق ذلك الشيء العجيب المتمثل في تواطؤ الأصناف الكبرى فيما بينها. فبالنسبة للموسوعيين كان

الذهابُ نحو العلم يعني بالضرورة التحكم في التقدم الاجتماعي. القرنُ العشرون مع الأسف، تكسّر رأسُه بسبب هذا الموضوع، مع انهيار الفكرة القائلة بأن حِقدَنا إزاء الآخر سببُه جهلُنا. وقد جاء القرن العشرون ليقول لنا: «لا، أنا أستطيع أن أعرف الآخر، وأحقد عليه رغم ذلك!». لقد كانت «المحرقة»، بالفعل، كارثة عصر الأنوار، كارثة العقل الذي انحرف إلى عقلانية مجنونة. وأمام هذه الحقيقة يحاول الفيلسوف أمرَين اثنين: يسعى لتجاوز مخطط التاريخ الخطي الذي لا طائل من ورائه، وفي الوقت نفسه يسعى (رغم كل شيء) لاستعادة أفقٍ من الآفاق. أي إيجاد اللامتناهي، والغبطة، من خلال المعنى (والأخلاق)، وليس من خلال التقنية، أو المواد المادية، أو الطوباوية.

* ومع ذلك، ففي كتابك «نهاية شجاعة» نراك تقولين: «ها هي ذي أمامنا كاتدرائيات الأخلاق!»

– وهذا بالضبط، تأكيد على أن التنظيم لا يتحقق بواسطة اليوتوبيا. فهنا والآن تحديداً، في القرن الواحد والعشرين، تُبنى كاتدرائيات الأخلاق. وكما تبنى الكاتدرائيات المادية في عسر ومشقة فسوف يكون بناء كاتدرائيات الأخلاق عسيراً وشاقاً، ومؤلماً وخطراً. نحن اليوم على أبواب انهيار العقل. ويرى الذين يدافعون عن العقل، بأي حال من الأحوال، أن الخروج من فخ الكارثة أمر أساسي لا محالة. وكذلك الأمر في الخروج من فخ اليوتوبيا. هناك بالتأكيد، تقاليدٌ مُهمة في فلسفة اليوتوبيا، لكنّ، لو رأيتَ حقيقة أنظمة اليوتوبيا عن قرب أكثر، لأدهشتك أبعادُ الرؤية الشمولية، والتوجيهية، والكونية فيها. إنّ اليوتوبيا هي عكس الإرادة الحرة تماماً!

* قبل نحو ثلاثين عاماً طالب «الفلاسفة الجدد» بلَعب دورهم على الساحة السياسية. واليوم يقف الفلاسفة الشباب على الهامش. لماذا؟

– ليسوا جميعهم على الهامش. ظني أن الجيل الجديد يعرف، بفضل مرسيل غوشيت Marcel Gauchet، أن وسائل الإعلام صارت مع السلطة، أكثر منها مضادة للسلطة. وبالتالي فإن الشّجار القديم حول دور المثقفين، الذي كانت تتواجه وتتعارض فيه مقولةُ سارتر Sartre التي تقول«إني أتدخل في كل ما لا يعنيني»، وهي المقولة التي تتأكد اليوم وتتدعم على الأرض، مع المثقف الإعلامي، من ناحية، ، ومن ناحية ثانية المثقفُ المتخصص، المتشبث بتخصصه، والذي يخشى – بحق– أن تُشوّه الوسائلُ الإعلامية خطابَه، فيخاف من ذلك خوفَه من الطاعون، قلت إن هذا الشجار بات اليوم أقل خطورة بكثير، ما بين فلاسفة ومثقفي أبناء جيلي.

* الناس يتعاملون مع وسائل الإعلام لتمرير رسالة من الرسائل. هل تملكين واحدة من هذه الوسائل؟

– إنه منهجٌ أكثر مما هو مجرد تمرير رسالة من الرسائل. فالدور الأول الذي يضطلع به الشخص الذي يمارس مهنةَ التعليم هو أن ينقل مضامين المعرفة، وأدوات التفكير الذاتي: العلم وسِعة الاطلاع، ومن ثم التفكيك، ثم مبدأ الابتكار.

* مع مجيء النظام الرقمي، اكتسبت وسائلُ الإعلام قوة متجددة– في شكل عاصفة– وهو ما يؤدي إلى تسطيح الرسالة الإعلامية التي بات الناس ينحرفون عنها. ما الذي يمكن أن تحمله الفلسفة في المقابل؟

– إن ما يدهشني في فقدان المصداقية السياسية هذا، هو ذلك الكمُ الهائل الذي فقدته الأصنافُ الكبرى التي صنعتْ قوّةَ السياسة، وإحساسَ المواطن، من مضامين جوهرية: الواقعية، والالتزام والشجاعة، ورجل الدولة. كل هذا ضاع وأُهدِر بفعل هذر الديمقراطية الذي لا طائل من ورائه. لكنّ، ما هي الديمقراطية؟ سيقول قائل: «إنها سيادة الشعب. لكن هذا غير صحيح. إن ما يهمّنا في الديمقراطية هي الـ «لوغوكراسيا» logocratie أي النظام الذي يصبح فيه «الوعي المستنير» لدى الشعب هو السيد. وليس سيادة الأغلبية الحمقاء. والحال أننا نرى اليوم أن تنبؤات الفيلسوف نيتشة Nietzsche قد تحققت: «لقد سقطت الأصنام، ومعها سقط الغسق. ففي المدينة لا يوجد فجر سوى فجر التسلية والترفيه. الأصنافُ الفلسفية القديمة هم الأشخاص الذين تفضلهم وسائل الإعلام. فالحديث لا يتوقف عن الحقيقة والشجاعة والقرار، وعن النظام والعدالة، إلخ. مبدئاً لا أحد

مُغفل. لكن كل واحد يحس بأنه قد خُدع، فالناس على أي حال صاروا لا يشاركون في التصويت، ويقضون حياتهم في مشاهدة المناقشات التي يُمزّق فيها المثقفون أحشاءَ بعضهم البعض، فبدلاً من أن نرى نصاً جماعياً صرنا نرى مشهداً جماعياً!

* الذي لم يَعُدْ يحبّه أحد...

– كيف نحب مَنْ لا يحب أحداً، ويستمتع بتسطيح كل شيء؟ في هذا السياق يحاول الفيلسوف فقط ألا يخسر معركته، معركة الكلمات، ومحاولة إيقاف استنزاف المصطلحات، والخلط بينها، ورفض مماثلة فنون إدارة الحكم بفن التمثيل المسرحي للسياسة l'histrionisme. إن وجود ممثلين سياسيين في سدة الحكم لا يعني بالضرورة أنهم يعبّرون عن الحقيقة السياسية. لا بد إذاً من تنشيط المفاهيم الضرورية لتعريف العالم، وتحديد معالمه وأسسه. أما العمل الثاني فهو تذكير المواطن، وتوعيته بأن ثمة وسائل أخرى لممارسة السياسة. لا يعني ذلك إنكار قيمة الديمقراطية التمثيلية، فهي أساسية لا محالة، شريطة أن تُكْرِهَ نفسَها على المتطلب التمثيلي (أي المصلحة العامة)، وتلتزم به في النهاية. الانتظامُ في قلب المجتمع المدني، وتأسيسُ جمعيات، وبناءُ مبادرات جماعية، وشبكات اجتماعية، أمر مُهِمّ للغاية. لأنني أحبّذُ كثيراً فكرة «الأغلبية المؤهلة للمواطنة». جمعياتٌ مثل جمعية «انقذوا البحث العلمي»، و«بيان الاقتصاديين المذعورين»، وجمعية العصيان، إلخ، هي أغلبيات مؤهلة للمواطنة. فهي على غرار النوّاب في البرلمان، تمثل أكثر من أنفسها، وتحمل مبادرات كثيرة، ومع معاهدة لشبونة التي تتيح الحق الشعبي في تقديم الالتماس، وحق مبادرة المواطنة، فربّما سيتعلّم الأوروبيون كيف يستفيدون من هذه الصلاحية السيادية.

* لكن ما دام الجحيم مفروشاً بالنوايا الحسنة، ألا ينبغي على المثقف أن يكتفي بفضح الشر، بدلاً من بسط الخير وحده؟

– لقد علّمنا التاريخ أن الضبط بواسطة الفضيلة ليس



فعّالا، لكنّ الضبط بواسطة المصلحة ليس فعالاً هو الآخر، فما العمل إذاً؟ إنه الضبطُ بواسطة الشجاعة؟ لا بد من التذكير بأن الديمقراطية لا تُبْنَى من تلقاء نفسها، وبصورة «سلمية»، فهي دينامية وكفاح.

* لكن إذا كنا لا نستطيع أن نطرح معايير محددة، سواء بواسطة الفضيلة أو بواسطة المصلحة، فبأي شيء نَسْتَمْسِك؟

– نستمسك بنوع من مبادئ الأخلاق، وهو ما يسمى عند الأنجلو ساكسون بـ «l'agency»: وهي قدرة المرء على التحكم أكثر في قدَره. في كتابي «نهاية شجاعة» حاولتُ أن أضع «المؤشر» على الفرد، أولاً، لأنه يراودني الإحساسُ بأن ما ندعوه بـ «النظام» هو مظهرٌ كاذب وصورة زائفة. صحيحٌ أن «النظام» مزوّد بأدوات كثيرة وقوية، لكن من دون الطابع الآلي القوي الذي غالبا ما نعزُوه إليه، فمن أجل تبديد هذا الوهْم يصبح من الأهمية بمكان إيجادُ أنماط أخرى من الشرعية التي قد تتمكن تدريجياً من أن تفرض نفسها في النهاية على واقعنا، ومَن يدري، فقد تنتصر في النهاية. فهل تنجح هذه الأنماط في ضبط العولمة التي تسكن الاختلالات الحالية؟ لست أدري، لكنّ كيف يمكن الخروج من هذا الوضع؟ يمكننا

ذلك ببناء مخيال، واستراتيجيات معركة. لذلك أرغب في أن أقول: «إننا نضبط من خلال الشجاعة!» إذ أن الرهان هو أن نبيّن إلى أي حد يمكن للفرد الشجاع، الحامل لبعض الأفكار، أن يشكل القاعدة في جماعة صاحبة قرار! فعندما كتب ليو تشياوبو Liu Xiaobo المناضل الصيني الحائز على جائزة نوبل للسلام، الذي يعيش في السجن الآن، «الميثاق 08» (الذي يشبه الميثاق 77 للمنشقين التشيكيين) كان يجمَع نحو عشرين مثقفا صينيا. ثم صاروا ثلاث مئة عند التوقيع على الميثاق. وعند نهاية هذا الإجراء صار العدد المؤيد للميثاق ملياراً وثلاث مائة مليون صيني. وأنا على يقين بأن «الميثاق 08» يمهد لقيام دستور صيني ديمقراطي في خلال أقل من خمسة عشر عاما. بمعنى آخر، أن الفرد Liu Xiaobo زائد ثلاثة مثقفين شجعان، زائد عشرين آخرين، وزائد ثلاث مائة آخرين، زائد مليار هو ما يمكن أن نسميه بـ «الأغلبية بالمواطنة». إنني أراهن على هذه الفرضية.

* هذا يقينك...

– ليس يقيناً، لأنني لست أعلم أنا نفسي إن كان هذا هو الذي سيكون فعلا.

* ونراك تراهنين على ذلك على أي حال...

– إذا كان بليز باسكال Blaise Pascal يراهن، بشكل من الأشكال، فذاك لأنه لا يؤمن بذلك. فهنا تحديداً تصبح الفلسفة هي بوصلتنا: فإذا رأت الفلسفة أن ثمة أثراً منظماً أكثر فعالية، أو أكثر قوة، دافعتْ عن مبدئه. وأنا في مستواي المتواضع أراهن على استراتيجية الكفاح.

* استراتيجية لن يكون لها قيمة إلا إذا شاطرك فيها آخرون..

– بالطبع. فالمسألة في النهاية مسألة براغماتية: يتمثل عملي في إيجاد حلفاء. أو بالأحرى، في أن أكوّن حلفاء، وفي أن أعلّم طلبةً قد يضطلعون بدورهم في المستقبل بتكوين حلفاء.

* عن طريق الأنترنيت؟

– بالطبع. لكن من دون أن نغالط أنفسنا. يبدو أن 98% من التبادلات على الإنترنيت تستعمل للتسلية، أو البورنوغرافيا. فأقلية مفرطة عندنا في الغرب تتحدث عن مسألة المواطن على شبكة «الويب». لكن في الوقت نفسه، عندما نتواصل مع مثقفين صينيين عبر الإنترنيت، مع المنشقين منهم على الخصوص، نكتشف أنه على الرغم من الرقابة المفروضة عليهم، فإنهم يتبادلون عبر النيت جزءا كبيراً من النصوص التي سوف تُستعمل ذات يوم في بناء نظام جديد ومختلف. لكنني مع ذلك لا أؤمن بالأتوتوبيا التقنية. ثمة بالفعل استعمالٌ منحرف للنيت، وهو ما يجعله مرعباً. ولا شيء ينقذه سوى المعنى... المعنى وحده!

* ألسنا في حاجة إلى وقت كافٍ لكي نتعلم استعماله؟

– نعم، لكن طبيعة الانترنيت العميقة تصنع منا كائنات متعددة الشروخ. لأن «الشرخ الرقمي» لا يفرّق ما بين الطبقات الاجتماعية وحسب، بل يدخل إلى قلب كل واحد منا، بمعنى أن التجدد المستمر للتكنولوجيا يجعلنا نؤمن بزوالنا في النهاية. المقاومة الديمقراطية عليها أن تفضح هذه المناورة: الأداةُ وحدها هي الزائلة، وليس الذكاء البشري الذي يُحركها.

* هل يمكن لمختلف أشكال الديمقراطية «التساهمية» أن تساعدنا في العودة إلى المسار الصحيح؟

– لمَ لا؟ لكنها في الواقع تصوّر ضعيف وغير دقيق، قد يؤدي إلى اعتَناقنا أفكار ورسائل بعض المنتخَبين (المرشحين) ليس إلا! فلكي تكون المشاركة «تساهمية» بالفعل لا بد من الإلتزام ببروتوكول مُعيّن، يُدرِج ويُمحوِر في طياته مختلفَ مراحل هذه «المساهمة»- الحق في الإعلام، والتعبير، والتشاور، والحق في اتخاذ القرار، والدعوة القضائية إنْ أمكن- وليس مجرد مشاركة في الرهانات الصغيرة، والتقييم السطحي، إلخ. لكنّ المهمّ في الأمر هو إعادة تصنيف التمثيل البرلماني الذي ليس

اليوم سوى صورة باهتة قليلة التمثيل، وغير فعالة. فالمعارضة لا تلعب دورها الحقيق في التمثيل البرلماني الحالي، والكثيرُ من النوّاب ينسون بأن وظيفتهم لا تتوقف عند مساندة أحزابهم، بل أيضا أنّ يكونوا أصحاب ضمائر حرة، في خدمة السيادة الوطنية.

* ألا تشعرين أن الخُطب لم تَعُدْ خُطبا سياسية بقدر ما هي مجرد حملات انتخابية؟

– سياساتنا تعيش في حملات متواصلة ودائمة. والحال أن جوهر السياسة نفسها مناقضٌ تماماً لجوهر الحملة. فالتقاطع بينهما معدومٌ رياضياً. فالسياسة هي إظهار الحقيقة، وإزالة القداسة، وواقعية، وصرامة، فيما الحملة الانتخابية ليست سوى إغراء وتفخيم، ومحاكاة، ووُعود كاذبة، إلخ.. طلب مني سياسيون ذات يوم أن أقدّم لهم ملاحظات خبيرة. وقد توقفتُ عن تلبية الطلب عندما أدركت أن هذا لا يُجدي نفعاً. فالسياسة لا تُصنَع في مختبرات الأحزاب. قلتُ لنفسي: «من مقرات الأحزاب تخرج 80% من الحماقات، لكن على الأقل سوف ينفَّذ منها 20%. إنه الثمن الذي يجب دفعه». لكني ما لبثت أن أدركتُ أنني كنتُ طيبة القلب. فنسبة ما ينفَّذ بالفعل أقل من ذلك بكثير.

* الأمل الوحيد، كما تقولين في النهاية، هو التجديد بواسطة الأفراد. المشكلة أنه في عصرنا الذي فقد قُدسيّته، ينبغي على كل واحد أن يتحمل مصيره بمفرده. هذا جميل، لكنه فظ!

– يجب أن نتخيل سيزيف Sisyphe سعيدا!

* لكن سيزيف سعيدٌ، لأنه يتخيل فكرةً أعلى مما يفعله. فهي إما هذا وإما حالة من اللاوعي...

– في آخر المطاف أرى أن الشجاعة هي القدرة السموّ بالأشياء (أي تصعيدها). قد يرى البعضُ أن إبراز الوعي ليس أمرا مُهماً، لكنّ ظني أن الأمر، على العكس، جوهري للغاية.

* روجيه بول دروا Roger-Pol Droit يقول «الشجاعة يعني أن تواجه العدم من دون أن تجعل منه «قصة»..

– هذه الصيغة البسيطة تُبيّن إلى أي حد لا ينبغي أن يكون العدم مأساة الإنسان، بل على العكس، يجب أن يكون متعتنا المناسبة في عمل شيء معيّن، من دون أن تُعيقنا جدلية النتائج، تاركين هذه الجدلية لمسؤولية القائمين على إصلاح السياسات العامة، لكي نهتم ببناء العمل، وتشييد المسار الذي كان هنري كوربين يسميه «السباق تحت الشمس». فأمام العدم يدافع ابن آدم عن فرضية الحرية، سواء أكانت صالحة أم غير صالحة. وكفى!

* عندما نشر كتابه «أسطورة الملائكة» (1995) قال المفكر الفرنسي ميشيل سيريس Michel Serres : «في العام 1968 عندما كنتُ أحمّس طلابي كنتُ أحدثهم في السياسة، وكنت إذا أردت أنّ أسلّيَهم حدّثتهم في الروحيات. واليوم يحدث العكس تماما!»...

– يعود الناس اليوم إلى اللاماديات (الروحيات)، أي إلى الأشياء التي بدأوا بها أصلا. حقيقةُ السياسة لا صحة فيها إلا إذا تعايشت مع «الحب». الحب هو حصتها من اللامادية. فإنْ أفرغنا السياسة من هذا المحتوى سنصنع منها «مدنية كبرى» يسخر منها الناس جميعاً. لماذا نشهد اليوم عودةً إلى الروحية؟ لأنّ حصة لامادية السياسة اختفت، وفقدت اعتبارها. وفي ذلك ما يفسر التعطش العام للروحيات، وهي الحاجة إلى الدلالة. سُمُوّ الدلالة هو القاعدة التي ترتكز عليها المدن (الحضارة). فأي مدينة تخلو من هذا السمو لا معنى لوجودها. المفكر الفرنسي ميشيل سيريس Michel Serres على حق، ثم إن القطبية الثنائية «السياسة والروحية» ليست قطبية متناقضة تناقضاً جوهرياً.

---

* عن مجلة «كليه نوفيل» الفرنسية.

الهروب من الرجل إليه في قصة:
«عيناك قدري» لغادة السمّان

د. سناء شعلان



القصة القصيرة تقدّم من دون شك خطاباً يقدّم في مجمل نظمه وبنائه اللغوية رسالة إلى متلق بهدف التأثير فيه، وصولاً إلى قيمة تعبيرية إيصالية تفاعلية(1).

والقصة القصيرة قد تشكّل نوعاً من الخطابات اللغوية التي تحتاجها المرأة في طريقها نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها، وتكوّن عبر كتابة تحمل سمات الأنثوية، وتقدّمها في النص اللغوي، لا على أنها استرجال، وإنّما بوصفها قيمة إبداعية تجعل الأنوثة مصطلحاً أنثوياً مثلما هو مصطلح الفحولة(2).

ولكن غادة السمّان في قصتها «عيناك قدري» تقع في شرك الفكر الذكوري، فهي أنثى تكتب باسم الأنثى، ولكن بلغة الرجل، وكأنّ طريق الإبداع والكتابة لا يكون إلا بلسان وقلم الذكورة، ومن خلال منظارها(3).

تروي غادة السمّان حكاية عن امرأة وُلدت أنثى، ولكنّها عاشت وتصرّفت كأنّها (رجل)، وهي حكاية الأستاذة (طلعت)، وهي بنت من أصل خمس، كان والدهن يأمل بولد ذكر يسمّيه طلعت، وقبل ولادة هذه البنت الخامسة كان الأب قد هدّد الأم وتوعدّها إن لم تلد له ولداً ذكراً، ولقد بذلت قصارى جهدها لتنتج غلاماً !! يسعد الزوج ويلبيّ رغبته، ولكنّها ولدت بنتاً خامسة مما جعل الأب يثور ويرغي ويزبد، ويهجم على الفراش وبيده سكين ،وكأنه يريد إرجاع الطفلة إلى بطن أمّها بالقوة.

▶ ناقدة ودارسة وأستاذة في مركز اللغات في الجامعة الأردنية.

لا يريد الأب بنتاً خامسة، إنّه يريد ولداً ذكراً اسمه طلعت. ولمّا أعجزه مجيء الولد، اضطر إلى أن يسمي البنت (طلعت) «لتكون جسداً مؤنثاً يحمل علامة مذكرّة»(4). ومنذ هذه اللحظة تكتب غادة السمّان، وكأنّها مسلوبة بلغة الرجل وبأحكامه بل وبأحاسيسه، وتجيّر طلعت لحساب الرجل الذي تدّعي السمّان أنها تفارق ما يكتب، ولكنّها لا تبرح أن تكون رجلاً، ولكن في قلم امرأة.

فبطلة القصة تقرّ أنها سعيدة وتملك الحرية بل وتملك قدرها فقط؛ لأنّها رجل(5) وكأنّ السعادة لا تكون إلا هبة السّماء للرجال. وتظلّ بطلة القصة تردد في نفسها (أنا حرّة سعيدة)(6) وكأنّ ثنائية السعادة والرجولة تلّح على ذهن غادة. وحتى عندما تحاول بطلة القصة أن تجعل لها تصوراً خاصاً عن السعادة. فهو تصوّر يسيّغه الرجل ويقدّمه لها لقمة سائغة.

عماد قال لها ذات مرّة: « عندما نكون سعداء فعلاً لا يخطر لنا نتساءل إن كنّا كذلك أم لا؛ السّعادة تصبح جزءاً بنا. ، نحن نتحسسّ الأشياء عندما نشكّ بوجودها»(7).

وهذا الرجل الذي يصوغ المفاهيم لها عن السعادة، هو نفسه الذي يحاصرها مرة على هيئة والدها الذي لا يربو بنفسه عن مداعبة الجارات الحسنوات، ثم يحاصرها مرةً أخرى عندما يسفّه مشروعها الذاتي في أن تصبح رجلاً «ولكن قضيتك كانت فاشلة منذ البداية. كنت تحاربين الشمس... تريدين أن تشرق من الغرب، أن تخرس الأمواج، أن يضل الليل طريقه إلى دروب المدنية»(8).

وبذا تفشل (طلعت) في أن تكون الرجل الذي تحتاجه بالضرورة لكي تحققّ احترامها الذي تفتقده أولاً عند والدها وثانياً في المجتمع فهي» تريد أن يشعر (أي الأبّ) بأنّها تساويه... تريد أن يحبّها؛ لأنّه يحترمها لا لأنّه ينفق عليها كما ينفق على أختها وعلى أمها»(9).

وفي سبيل ذلك تجدّ وتجتهد وتحصل على الشهادة تلو الأخرى؛ لتثبت أنّها جديرة بأن تكون رجلاً، وكأنّ غادة السمّان تشعر بأنّ الرجل هو الجدير بالاحترام، أمّا المرأة فقد ولدت محتقرة ومفتقرة لهذا الحق، وتحتاج إلى الكثير لتحصيله، وقد يكون الحصول على العلم السبيل إلى ذلك، وبذا تصبح غادة امرأة تلهث مع بطلة قصتها في سبيل الحصول على فتات الاحترام على موائد الرجال الذين تصفهم بتلك الشهادات في أوّل فرصة تلوح لها كما فعلت بطلة القصة (طلعت)(10).

ورويداً رويداً يصبح الجسد نفسه خطيئة – أعني الجسد الأنثوي – فغادة التي تمثّل المرأة التي تكتب بلغتها، تغدو أسيرة لتلك السلطة الذكوريّة التي تجعلها تتعالى على جسدها، وتحاول الهروب منه«وكأنّ الكاتبة لا تكون كاتبة إلاّ إذا تذكّرت (استرجلت)»(11).

وفي طور التجنيّ على الجسد والشعور بالخزي والعار تغدو طلعت نمرة؛فهي في البيت تجلس مثل الرجال مع والدها تسامره وتشاركه في نرجيلته، وأمّها تروح وتجيء لتخدم رجال البيت : وهما الزوج وهذه البنت المسترجلة(12).

وفي الشارع هي نمرة أو رجل لا يعترف بوجود كلّ من حوله، وكأنّ هذه المحاولة البائسة لنفي الآخر ليست إلا تأكيداً بائساً لنفي الذات والتّضحية بها في سبيل تكريس ذاتها للهروب من الأطر التي هددت كيانها واستقلالها وحرمتها من الحبّ والاحترام(13).

وهي لا تحمل لذلك الرجل ممثلاً بالأب ابتداءً إلاّ» الهدوء الصامت في غمرة الإحساس القائم»(14).

وفي العمل الذي تذهب إليه بسيّارتها تغدو نمرة تجبر زملاءها الرجال على احترامها والتعامل معها بجدّ، «وكلما

وقفتْ لتتكلّم بصراحتها المعروفة، ينصت الجميع بإجلال وإكبار»(15).

«ومن الواضح أنّ الحكاية تنطوي على بعد رمزي يكشف عن حالة انتقال المرأة من عالم الأنوثة التقليدي حيث الدار والخدر إلى عالم جديد مارست فيه المرأة أنماطًا من السلوك لم تكن من تقاليد النساء ومن وظائفهن»(16).

وهو انتقال لم يكن سهلاً ولا طبيعياً، ولذا فإنّ الأستاذة طلعت كانت تضع النظّارة السّوداء على عينيها؛ لتغطي أنوثتها من جهة، ولتساعدها على عدم رؤية حقيقتها المؤنّثة من جهة ثانية. وتأتي النّظارة السوداء، وكأنّها الحروف والكلمات منقوشة على صفحة اللغة. وهذه النّظارة التي تغطي عينيّ الأستاذة طلعت هي لغة الكتابة بعد أن اتخذتها المرأة الأديبة وسيلة للخروج من الظلام الحالك إلى النهار الساطع.

ولكنّ هذه النّظارة لا تمنعها من أن تقع في الحُبّ، ولا تمنعها من أن تشعر بـ «جوع ونهم، وحنين وحرمان تختلط فيهما مع ظلال خمر لكاهنة شهوانية نُذرت عروساً لإله من رُخام»(17). وكأنّ المرأة لا تستطيع أن تشعر بإنسانيتها إلاّ من خلال الجسد الذي كرّسه الرجل عبر التاريخ لمتعته ولهوه.

فغادة السمّان تقع في أشباك هذا التقزيم الإنساني للمرأة الذي يجعل منها امرأة تشعر بالعريّ أمام نظرات عماد، وتتمنى أن يلمسها، وأن يحطّم ضلوعها بثقل صدره، ابتسامته قادرة على بعث دفءٍ مسعورٍ في أطرافها.

وعندما تدرك غادة / البطلة أيّ جسد للمرأة ينهشه الرجل بنظراته للمرأة، تتمنّى طلعت لو أنّها ماتت ولم تعش(18) وتسقط في تناقض الشعور؛ في جمال وسوء كونها امرأة(19) وعقدة الجسد هذه نجدها دائماً في كتابات غادة السمّان التي تبتهل لأصنام الحُبّ كي تكون بلا جسد كي يموت العُريّ من العالم(20).

وتُقرّ البطلة (طلعت) في النهاية أنّ قضيتها كانت فاشلة منذ البداية، وأنّ النصر فيها أعظم فشل، نعم فشل المرأة الرجل(21) ومن سينقذها من فشلها في أن تكون رجلاً؟

بالتأكيد الرجل ذاته هو من سينقذها. فعماد الرجل الذي تعمل معه والذي تحبّه يعرض عليها الزواج، ترفض في البداية، وتقاوم رغبة الاستسلام والسّقوط في المعركة التي نذرت حياتها من أجلها.

وتتدخّل الصدفة لتغيّر مجرى تاريخ الصمود في حياة (طلعت)!!! وإن كان صموداً مشكوكًا فيه منذ البداية، فعنوان القصة ذاتها يحيلنا مباشرة إلى النتيجة المتوقعة، التي تجعل من عينيّ الرجل قدراً يستعبد المرأة ويستلب إرادتها.

تزور طلعت إحدى صديقات الدراسة بعد انقطاع طويل، تتمنّى أن تجدها سمينة مشقّقة اليدين، ولكنّها تجدها امرأة جميلة، سعيدة في حياتها الزوجية، فينهار آخر خط للمقاومة في نفس البطلة، وتستحضر عماد «وتتمنّى أن تفنى عند جذوره ليمتصها قطرة قطرة»(22).

وأخيراً تنساق طلعت إلى المصير الذي رُسم لها منذ البداية على يدي غادة، وتصبح مسألة تدجين طلعت وعودتها إلى حظيرة الرجولة مسألة وقت، تفنيه غادة في فتات الكلمات، ورسم الحروف، وابتداع الأحداث، فغادة التي رسمت المرأة المسخ، أو الرجل المرأة، ما كانت تريد لها أن تحيا بكامل إرادتها، بل جعلتها مثلاً لاستحالة انعتاق المرأة من عبوديتها للرجل، الذي باتت تطارده في كلّ مكان، وتتغنّى بجمال القرب منه، وباتت تُحسّ» بحاجة مجنونة إلى أن تركض وراء ذلك الرجل المجهول وتسير بجانبه ويحميها ويدفئها بصوته القوي الخشن... مخلوق رائع هو ذلك الرجل»(23).

وفي النهاية ماذا يحدث؟

تقطع طلعت الطرقات راكضة تحلم بأحضان عماد / الرجل وتقول له: «عيناك قدري لا أستطيع أن أهرب منهما، أنا أرسمهما في كلّ مكان، وأرى الأشياء خلالهما... عيناك قدري... لا أحد يهرب من قدره يا عماد... أنا سعيدة... سعيدة بين أبخرة غيمة الدفء...»(24).

وبذا تحصل طلعت/ المرأة على السّعادة: لأنّ عماد/ الرجل قد وهبها هذه السعادة، التي تتمثل في القرب منه، أمّا البعد عنه فهو الجحيم، ويغدو وجود البطلة/ المرأة في هرم الوجود الذي نمقته في اللقاء بعيداً، وذلك لزمن قصير، لزمن تمردي محدود لا تقوى غادة على تسويغه، والدفاع عنه، وتعود البطلة/ المرأة إلى حضرة الرجل صاغرة بل وراكضة، بعد أن عرضت نفسها ذاتاً ترفض الانعتاق بركب هذا الرجل.

فهذا الخطاب النسائي الذي يحاول أن يقدّم نموذجاً لأدب المرأة من خضم همومه وذاتيته لم يقدّم حسب رأيي في هذا العمل على الأقل إلاّ نصاً ذكورياً، بل وجمعتنا في الذكورة على يدي كاتبة حاولت أن تتمخّض عن رؤية نسائية خاصة، ولكنها أخفقت في ذلك، فقدّمت صورة نمطية لامرأة تعاند نفسها، ثم تعود مهزومة إلى حضن الرجل الذي لطالما استلبها كما تذكر في قصتها، وكان رمزاً من رموز السّلطة التي تقهرها وتسحق إرادتها، وبهذا فشل هذا النّص النّسوي في عرض مشكلته، وفرض خصوصيتها.

الهوامش

1- عصام نجيب: الأسس النفسية للخطاب العربي، من كتاب تحليل الخطاب العربي، 77.

2- عبدالله الغذامي: المرأة واللغة، 55.

3- نفسه: 166.

4- نفسه: 160.

5- غادة السمان: عيناك قدري، 8.

6- نفسه: 8.

7- نفسه: 8.

8- نفسه: 8.

9- نفسه: 10.

10- نفسه: 10.

11- عبدالله الغذامي: المرأة واللغة، 166.

12- غادة السمان: عيناك قدري 10.

13- نفسه: 9

14- نفسه: 9.

15- نفسه: 14.

16- عبدالله الغذامي: المرأة واللغة، 161.

17- غادة السمان: عيناك قدري 11.

18- نفسه: 9

19- نفسه: 12.

20- نفسه: 34.

21- نفسه: 14.

22- نفسه: 16.

23- نفسه: 17.

24- نفسه: 20.

أولاً: المصادر

1- غادة السمان: عيناك قدري، ط2، منشورات غادة السمان، بيروت، 1993.

2- غادة السمان: ليل الغرباء.

3- ليلى بعلبكي: أنا أحيا، ط1، بيروت، 1985.

4- مي زيادة: المؤلفات الكاملة، ط1

ثانياً: المراجع بالعربية

1- إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، ط1، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002.

2- أنور الجندي: أدب المرأة تطوره وأعلامه، ط1، مطبعة الرسالة، القاهرة، سنة ؟

3- إيمان القاضي: الرواية النسوية في بلاد الشام، السمات النفسية والفنية، 1950 -1985، ط1، دار الأهالي دمشق 1992.

4- عبدالله الغذّامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط1، 1985، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية.

5- عبدالله الغذّامي: الكتابة والتحول، ط1، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، 1998.

6- عبدالله الغذّامي: اللغة والمرأة، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت 1997.

7- عفيف فرّاج: المسار الإبداعي للمرأة اللبنانية، ط1، 1992.

8- عصام نجيب: الأسس النفسية للخطاب العربي، تحليل للخطاب العربي، جامعة فيلادلفيا، 1997.

9- محمد عناني: المصطلحات الأدبية، ط1 مكتبة لبنان بيروت 1996.

10- هدى العيسى: عين ترى، ط1، دار الكتب القطرية، الدوحة 2002.

ثالثاً: المراجع المترجمة

1- إ. م فورستر: أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، ط1، جروس برس، طرابلس، بيروت، 1994.

2- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، ط1، دار شرقيات القاهرة، 1994.

3- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ط1، دار الفارس، عمان 1996.

رابعاً: أوراق الملتقيات

1- نزيه أبو نضال: الشرط الاجتماعي وقصور الوعي في الرواية النسوية، أوراق عمل الإبداع النسائي الأول، وزارة الثقافة عمان، الأردن 2001.

2- رفقة دودين: رواية النص وتوظيف النص العجائبي، خشخاش أنموذجاً، أوراق ملتقى الرواية في الأردن، 2002.

3- كورنيليا الصالح: المرأة العربية والإبداع النسائي، أوراق عمل الإبداع النسائي، عمان 1997.

خامساً: الرسائل الجامعية

1- رزان محمود إبراهيم: أعمال سلوى بكر في سياق الأدب النسائي رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1997.

سادساً: الصحف والمجلات

1- حكمت النوايسة: سيمياء حريمي في رواية خشخاش، أفكار، ع 137، عمان، 1999.

2- مصطفى الشاذلي: إشكالية تلقي العجائبي، آفاق مجلة اتحاد كتاب المغرب ع 55، الرباط 1994.

محتوى الشكل في رواية:
«عندما تشيخ الذئاب» للروائي جمال ناجي

أنور الشعر



تعدّ رواية الروائي جمال ناجي «عندما تشيخ الذئاب» التي صدرت عام 2008 من الروايات التي أثارت اهتماماً في الأواسط الأدبية والنقدية في العقد الأول من القرن الواحد والعشرين.

أما سبب تناول الرواية بالدراسة والتحليل هو توظيف الكاتب شكلاً سردياً مثيراً للاهتمام، متكئاً على تقنية تعدد الأصوات، بالإضافة إلى محتوى الرواية (الموضوع) الذي يرصد التحولات في سلوك الأفراد نتيجة للتحولات الاقتصادية والاجتماعية في المجتمع الأردني ممثلاً في مدينة عمان في النصف الثاني من القرن العشرين، عطفاً على ذلك، فإن العنوان يتسم بالإثارة والرمزية.

وقد أثارت الرواية عدة أسئلة هي: ما رؤية الكاتب التي عبر عنها في هذا العمل السردي؟ وكيف استطاع أن يعبر عن رؤيته من خلال التشكيل الروائي؟ ولماذا اختار الروائي تقنية تعدد الأصوات في هذه الرواية؟ وما تأثير التشكيل اللغوي في بنية الرواية؟

قدم الروائي جمال ناجي روايته «عندما تشيخ الذئاب» التي رصد فيها التغيرات الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية في مدينة عمان في النصف الثاني من القرن العشرين برسم مجموعة من اللوحات الفنية يقوم بسردها شخوص الرواية بتوظيف تقنية تعدد الأصوات السردية (البوليفونية)، فقد شكّل عمله الروائي في ثمان وأربعين لوحة سردية يقدمها ستة من أشخاص الرواية: يسرد كل واحد ما كان يحدث معه ومع الأشخاص الآخرين، ولا بدّ من الإشارة إلى أن هذه اللوحات لا تشكل جزراً منعزلة عن بعضها بل يربط بينها بأكثر من أداة فنية.

وتكشف اللوحات الفنية السردية عن الأحداث وتطورها وتسهم في رسم الشخصيات في مراحل تطورها وفي علاقاتها

* باحث أردني.

المتشابكة، فتبدأ الرواية بلوحة تسرد بصوت سندس التي تشرع من بدء الرواية بتلخيص علاقتها بشخصية أساسية في الرواية وهو «عزمي الوجيه» ابن زوجها الثاني «رباح الوجيه»، فتقول: «عزمي الوجيه أذلني ثلاث مرات». (الرواية، ص1)، ثم تواصل سرد أحداث متداخلة في الزمن وليس وفق ترتيب زمني نمطي، فتتحدث عن إذلاله لها في ثلاث مرات تفصل بينها فترات زمنية متفاوتة، ولكنها تعود لسرد أحداث زواجها الأول من «صبري أبو حصة»، ويتوالى سرد الأحداث ليكشف عن الشخصيات وكيف كانت تعمل وتفكر. ولا بدّ من تقديم لهذه الشخصيات وكيف تم رسمها لتحقق رؤية الرواية، ولنبدأ بشخصية «عزمي الوجيه».

يمكن اعتبار «عزمي الوجيه» الشخصية المهيمنة في الرواية على الرغم أنه لم يسند له أي صوت روائي، ومع ذلك فإن الرواية تبدا بذكر «عزمي الوجيه » في أول جملة «عزمي الوجيه أذلني ثلاث مرات» وتنتهي الرواية بالحديث عن «عزمي الوجيه» في آخر عبارة «أتراني كنت حالما؟ أم أن عزمي زارني في خيمتي؟» ولا تخلو إلا لوحتان فرعيتان من بين الثمانية والأربعين لوحة من الحديث عن عزمي والكشف عن أبعاد شخصيته.

وقدمت الأصوات السردية «عزمي» بملامح جسمية توحي بالشموخ والثقة وحسن الوجه وصفاء الصوت. ورغم أنه لم يواصل تعليمه، إلا أنه يتمتع بعقلية ذكية فقد كان متقدما على أقرانه بالتفكير «كان جسم شاب وعقل ابن ستين»، وكان يناقش الشيخ الجنزير في موضوع الجني الذي كان قد «تلبس» أمه. وكان يحاجج بالعقل والمنطق ويدعو لإعمال العقل، وهذا عدّ عند بعض زملائه في مراكز تحفيظ القرآن بدعة. كما كان لديه قدرة كبيرة على الاقناع باعتراف شيخه «عبد الحميد الجنزير» الذي وصفه أنه فطن ودائب على الحياة. وكان له رأي حتى في علاقة الناس بالكائنات الأخرى، إذ كان يرى أنّ الحشرات والدواب الصغيرة لها شراكة مع الناس وفق نظام مرسوم. وكان ذا إرادة وعزيمة وغير قابل للانقياد، ولا يستكين للأمر الواقع لدرجة أنه يرفض أن يوجه القدر مسيرة حياته، ويريد حتى التدخل في حصته من القدر بطريقته هو. (الرواية، ص 205). أما العوامل التي شكلت شخصيته فهي، أولاً: التناقض في النمط التربوي العائلي إذ كانت أمه جليلة تحنو عليه وتعلمه الرقة والتسامح وأساليب الرقي والتصالح مع الحياة، في الوقت الذي كان والده رباح فقيراً ومقاوماً للتطور، ومعنياً بمحو ما يتعلمه من أمه. والعامل الثاني هو تتلمذه في شبابه على الإيمان والخشوع والاستقامة وفعل الخير في مراكز تحفيظ القرآن، ليكتشف أن من علّمه كل ذلك «عبد الحميد الجنزير» يتصرف خلاف ما يقول. والعامل الثالث علاقته بسندس، زوجة أبيه، الفتية التي كانت تتحرش به إلى أن قادته لممارسة الرذيلة معها (الرواية ص 158).

ولقد تمثل التحول في شخصية عزمي في جانبين: الأول في السلوك الجنسي بعد أن أغرته سندس وأوقعته في حبائلها الجنسية، رغم أنه تزوج سرا من «فاتن الريشة» وأنجبت منه ولداً وبنتاً. أما التحول الثاني فقد كان تحولاً مالياً وظف فيه فطنته وذكائه للحصول على الأموال بطرق مشروعة وغير مشروعة إلى أن أصبح من رجال الأعمال وأصحاب الشركات الذين يشار لهم بالبنان، وقيل إنه كان يتعامل بالتهريب الأمر الذي انتهى به إلى كونه مطاردا من قوات الأمن ومطلوباً للعدالة.

كل ذلك، ولم يقم «عزمي الوجيه» بسرد أي شيء من تفاصيل حياته، إنما الذي عرف من شخصيته كان مما رواه الشخوص الآخرين عنه.

أما شخصية الشيخ «عبد الحميد الجنزير» فلم يتعرض السرد إلى بدايات حياته، فقدمه في بداية الرواية شيخاً له أتباع لم يفصح السرد عن هوية تلك الجماعة سوى أنها تلتقي في دور تحفيظ القرآن، والجانب الآخر في شخصيته أنه كان يعالج بالأعشاب وغيرها، ويقول إنه يخرج الجني من جسم الإنسان. ويدعي الأمانة والاستقامة ويمد يده ليسرق من تبرعات المحسنين التي يجمعها، وهذا ما كشف عنه «عزمي الوجيه» عندما كان في رفقته في لندن. يدعي العفة والطهارة ويجلد ظهور النساء اللاتي يأتين للمعالجة عنده بحركات يديه وبنظراته المريبة. وكان يلقي الخطب الوعظية في مجالس العزاء ويوزع بعضاً من الأموال التي يجمعها من المحسنين على العائلات الفقيرة ويخص جانباً على بعض أتباعه من الشباب مثل «بكر

الطايل» الذي احتفظ به لاستغلاله عند اللزوم. يشارك «عبد الحميد الجنزير» «عزمي الوجيه» في بعض المشاريع الاقتصادية المشبوهة. ويترك بيته في جبل الجوفة وينتقل للعيش في مزرعته الكبيرة في منطقة العدسية. تلك المزرعة التي كان يعدّها المطبخ السياسي للحكومات يستضيف فيها كبار المسؤولين من وزراء، ووزراء متوقعين، ونواب، ومدراء مؤسسات، واتسع نفوذه إلى أن صار يوصي بتعيين وزراء رغم أنه لم يسع لها لنفسه متذرعاً بقوله إنه يصنع الوزراء والصانع أهم من المصنوع. وكان «عبد الحميد الجنزير» يسعى لثالوث المال والسلطة والجنس في غطاء من الدين. فقد حصل المال وأصبح من أصحاب المؤسسات، والشركات، والمشاريع الكبرى، ونجح في مجال سعيه للسلطة بأن يصنع وزراء ويحقق مآربه من خلالهم. أما الجنس فقد أخفق فيه إخفاقاً ذريعاً رغم أنه تزوج ثلاث مرات. فقد أذلته سندس برفضها الخضوع له والزواج به رغم محاولاته لتوسيط الوزير «جبران أبو بصير» ليقنع ابن أخته «عزمي الوجيه»، وهو الوحيد الذي له سيطرة على زمامها. فتحول الأمر إلى أن تشتبك الذئاب التي شاخت، ومنها «عبد الحميد الجنزير» الذي انتهى به الأمر منعزلاً كئيباً في مزرعته، وظل شبح «عزمي» يطارده حتى وهو في خيمته عندما ذهب لأداء مناسك الحج محاولا تطهير قلبه وروحه.

ويرسم السرد صورة لثالث الذئاب التي شاخت وهو الوزير «جبران أبو بصير» الذي بدأ حياته السياسية عضواً في الحزب الشيوعي. ويرسم الكاتب من خلال شخصية «جبران أبو بصير» صورة للمثقف العربي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين. فقد تخرج «جبران» من جامعة دمشق قسم علم النفس عام 1964، ولكنه فشل في إيجاد عمل مناسب. انخرط في العمل الحزبي وتعرف إلى «رابعة» التي صارت زوجته لاحقاً. اعتقل عام 1970 وعام 1980. وكان على تواصل مع أبناء حيه الفقراء في جبل الجوفة إذ كان يتحاور معهم في المقهى في الأمور العامة. ويحصل «جبران» على ثروة طائلة ثار حول مصدرها شكوك كثيرة، ولكن السرد يكشف أنها ثمن قطعة أرض على طريق المطار ورثها عن والده ولم يكن يعلم عنها إلى أن استملكتها الدولة لمشاريعها وعوضته عنها بتلك الثروة. ويرسم السرد أيضاً التحولات الاجتماعية التي طرأت على حياته وحياة عائلته، إذ قرر أن يهجر جبل «الجوفة» ويبتاع منزلاً في جبل عمان. وبدأت زوجته وأولاده حياة تتماشى والنمط الاجتماعي والاقتصادي للوسط الجديد الذي يعيشون فيه، وتطورت علاقاته وعلاقات زوجه من خلال حفلات الاستقبال التي كانت تعدها لصديقاتها من زوجات المسؤولين. وبدأ ينفر من علاقاته القديمة؛ الاجتماعية والحزبية. وتطور الأمر مع «جبران» صاحب الفكر الماركسي الذي اعتقل مرتين إلى أن أصبح وزيراً في الحكومة وبتنسيب من «الجنزير» الذي كان يستقبله في مطبخه السياسي في المزرعة رغم التناقض الفكري بينهما. واستمتع «جبران» بأبهة الوزارة وعلاقتها، وبمكانة الوزير لفترة محددة، إذ اضطر للاستقالة على إثر اشتباك كان مسرحه حديقة منزله، وكان بين ابن أخته «عزمي الوجيه» وقوات الأمن التي كانت تلاحقه. وبعد استقالته من الوازرة لم يعد يأبه به أحد، وانزوى ذلك الذئب السياسي إلى عالم النسيان في منزله.

ومن الأدوات التي وظفها الكاتب شخصية «سندس» التي كانت مثالا للجمال الصارخ والشبق الجنسي الذي لا يفتر فوظفها محركاً للذئاب ومحرضاً لتصعيد الصراع بينهم خاصة «عزمي الوجيه» وشيخه «عبد الحميد الجنزير». كما وظفها وسيلة للكشف عن جوانب مهمة في الشخصيات، وينتهي بها الأمر مهملة محبطة في منزل والدتها. وقد وظفها الكاتب أيضاً كأداة تجسد سعي الإنسان الدائب لثالوث (المال، والسلطة، والجنس)، فكانت مصدر غواية وفتنة لبعض الرجال في الرواية، فمنهم من تزوج بها مثل رباح الوجيه، وصبري أبو حصة، ومنهم من ضاجعها دون وجه شرعي مثل عزمي الوجيه «ابن زوجها»، ومنهم من اشتهاها وأخفق في الحصول عليها كالجنزير. وكان وجودها سبباً أساسياً للصراع في نهاية القصة بين «عزمي الوجيه» و«الجنزير» وتركت أثراً غير مباشر على وظيفة الوزير «جبران». فكانت كالإعصار الذي يجرف كل من يقف في طريقه. وأرى أن صورة «سندس» التي رسمها الكاتب بهذه الألوان الصارخة التي تفوح من ثنايا خطوطها وتفاصيل آهاتها ليست صورة نمطية للمرأة في المجتمع الأردني بل هي صورة للمرأة الشاذة الشهوانية في المجتمع، ولكن الكاتب وظفها

أداة فنية لتحقيق رؤيته في الرواية والتي يشكل صراع الإنسان للحصول على (المال والسلطة، والجنس) جزءاً منها.

أما الشخصيات الأخرى كشخصية «رباح الوجيه»، أو زوجه جليلة، أو أم سندس، أو بكر الطايل، أو زوج جبران «رابعة» فإنما هي من ضروريات السرد لتكمل الأحداث أو تكشف عن بعض أبعاد الشخصيات وأفعالهم وأفكارهم.

وللمكان والزمان دور بارز في إظهار تطور والحدث السردي، فقد بدأت الرواية بوصف أحد الأحياء الفقيرة المعدمة في عمان في عقد الستينات من القرن العشرين بتفاصيله الاجتماعية المتمثلة بالفقر، والجهل، والعادات الاجتماعية السلبية كإطلاق الرصاص في الأفراح والعلاقات الاجتماعية المتشابكة، وبتفاصيله البيئية والمادية، والحراك السياسي والديني بين فئة من شباب الحي آنذاك. ومع تطور الأحداث في الرواية ينقلنا الزمن في عقد الثمانينات والتسعينات من ذلك القرن إلى علاقات اجتماعية مختلفة قائمة على المظاهر الاستهلاكية الزائفة وعلاقات اقتصادية يحكمها المصلحة والنفاق في الجانب الآخر من مجتمع عمان، وهو المجتمع البرجوازي في جبل عمان وأحياء عمان الغنية. ومع انتقال مركز الحدث في الرواية إلى البيئة الجديدة يتطور الصراع وتتعدد أدواته وتشيخ الذئاب وهي تسعى للمال والسلطة والجنس.

وإذا عدنا للتشكيل الفني في الرواية، فإننا نجده يسهم في الكشف عن رؤية الكاتب وهي إيمانه العميق بالنهج الديمقراطي وحرية التعبير الفردي كوسيلة للارتقاء بالمجتمع. إذ حشد الكاتب أفرادا من اتجاهات وتيارات وفئات متباينة، فكان هناك المتدين (أو المتستر بالدين) واليساري، والغني والفقير، وذوو العفة وأصحاب العهر الجنسي وتركها تتفاعل، وتتحاور ويعبر كل منهم عن رأيه بحرية دون قيود. فقد وزع الكاتب أدوار السرد في اللوحات وفق نظرته وطريقته للكشف عن الشخوص وعن تطور الحدث، فقد أسند إلى «سندس» وهي محرك هام للشخوص وللحدث في الرواية سرد اثنتي عشرة لوحة سردية تغطي مساحة الرواية من أولها لآخرها. وأسند للمثقف السياسي «جبران» سرد إحدى عشرة لوحة سردية. أما الشيخ «عبد الحميد الجنزير» فقد قام بسرد عشر لوحات موزعة على مساحة الرواية. وهكذا، فإننا نرى أن الشخصيات البارزة النامية في الرواية والتي كان لها تأثير في سير الحدث وتطوره كان لها الصوت السردي الأعلى والأكثر اتساعا على رقعة الرواية. أما الشخصيات «رباح الوجيه» و«بكر الطايل» والعقيد «رشيد حميدات» فقد وظفهم الكاتب كشخصيات مسطحة تقوم بإكمال الحدث، وبالكشف عن جوانب من أبعاد الشخصيات الأخرى. وبذلك تمكنت كل شخصية من التعبير عن نفسها بحرية وديمقراطية.

وقد غابت الشخصية الأكثر هيمنة في الرواية وهو «عزمي الوجيه» عن الصوت السردي، ورافق ذلك عدم بروز شخصية رئيسية (البطل)، فالحدث كان ينمو ويتطور نتيجة لتفاعل الشخوص مع المكان وتغيرات المجتمع عبر الزمن. وأعتقد أن غياب «عزمي الوجيه» عن الصوت السردي كان بهدف إعطائه حيادية أكبر بأن جعل الشخوص الآخرين يتحدثون عنه، وهذا يعطي رسم صورته أكثر مصداقية، ويوحي بأن هناك أشخاصاً يحصلون على ما يريدون: الجنس، والمال، والسلطة دون صراخ، وهذا يتسق مع شخصية «عزمي» البرغماتية المؤمن بالفعل البشري أكثر من الجدال والنقاش الذي لا طائل منه. أما غياب البطولة الفردية في الرواية وتوزيع الأدوار على عدة شخصيات تتقارب في القيمة السردية وفي صنع الأحداث فيعكس غياب البطولة في المجتمع، فلا يوجد قائد (بطل) حقيقي تلتف حوله جماهير الشعب.

وقد وظف الكاتب عدة أساليب سردية، بالإضافة إلى تقنية تعدد الأصوات. فقد وظف تقنية الاستباق إذ تعلن «سندس» في بدية اللوحة الأولى عن المواضع التي أذلها فيها «عزمي الوجيه». واستخدم الكاتب أسلوب تداخل الزمن في اللوحة السردية الواحدة وهذا ظاهر في اللوحة الأولى. ووظف أيضاً أسلوب التأجيل؛ وهو تأجيل الكشف عن حدث معين، مثل تأجيل الكشف عن سر ثروة «جبران» مما أثار لغطاً كبيرا حولها في البداية، وتأجيل الكشف عن عدم قدرة رباح الوجيه على الإنجاب، فلو تم الكشف في حينه عن كثير من الأشياء التي تم تأجيلها لتغيّر مجرى السرد في الرواية.

التشكيل اللغوي في الرواية :

وقد وظف الروائي في هذه القصة ما أطلق عليه اللغة الثالثة، وهي لغة فصحى في تراكيبها وأساليبها اللغوية، ولكنها تتماز بالمفردات السهلة الدارجة على كل لسان، وهذا المستوى من اللغة يحافظ على المستوى الفني للرواية، وفي الوقت نفسه تكون اللغة قريبة من جميع المستويات الاجتماعية، وتحقق تواصلا مع عدد أكبر من المتلقين. بالإضافة إلى ذلك، فقد وظّف الكاتب العديد من التعابير العامية من مثل: «طلقها، طلقها ليشبع أبوها منها» و«تضحكي بلا أسنان» و«بينها وبين الجنون شحطة» و«حتى لو كان من الجن الأزرق» وعبارة «القلادة العصملية» و«شعر بالخازوق لما تخلى ابنه عنه» و«كانت مصرة على أنه مثله، مخلق منطق» و«مثل واحد هَبَش هَبرة وهرب بها». ولم تحدث هذه التعابير خللاً في البناء الروائي او البناء اللغوي إذ إنها موضوعة بين مزدوجتين لبيان أنها استعملت استعمالاً خاصاً. وقد أضفت هذه التعابير على السرد واقعيه أكبر، وأسهمت في إعطاء التشكيل اللغوي للرواية مرونة أكثر.

كما وظف الكاتب بعض التعابير ذات السّمت الديني جاءت في معظمها على لسان الشيخ عبد الحميد الجنزير أو أحد تلاميذه من مثل: «الله على كل شيء قدير» و«أحضرتها معي من بئر زمزم المبارك، بعد أن أديت مناسك الحج للمرة السابعة، عدا عن ثلاث عشرة عمرة». و«سأتلو سورة لقمان بصوت جهوري»، وأسميه «رمح الله» و«مما يخالف شرع الله تعالى»، وعندما تحدث الشيخ عبد الحميد الجنزير عن مزرعته قال: «طهرتها مما احتوت من نبات الغرقد المكروه عند المسلمين، ونبات السنعبق الخبيث». وتعكس هذه التعابير جانباً من شخصية الشيخ عبد الحميد الجنزير وتلاميذه الذين يوظفون الدين وتعابيره لتبرير سلوكاتهم ومواقفهم.

كما تم توظيف بعض الألفاظ والتعابير الأجنبية التي بدأت تنتشر على ألسنة الناس انتشار النار في الهشيم مثل :»حلقة المارينز» و«الكوفي شوب» وبناطيل «اللويست»، وشورتات «البكو» ومجلة «بوردا» و«المولات» التي نبتت وانتشرت في عمان بسرعة. وهذه التعابير تعكس التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي طرأت على المجتمع، وتحولت به إلى مجتمع مستهلك ومقلد لما هو في الغرب من أنماط المعيشة.

الخاتمة :

ويمكن القول إن الكاتب قدم رؤيته للعالم والإنسان بطريقة روائية اتسمت بجماليات السرد متكئاً على تقنيات سردية حديثة وموظفاً حبكة غير تقليدية. ولقد كشفت الرواية عبر التشكيل السردي الذي وظّفه الروائي عن حقائق وقيم فنية تتجسد فيما يأتي:

1- ترسيخ القيم الديمقراطية والحرية الفردية.

2- يسعى الإنسان دائباً للحصول على المال والسلطة والجنس.

3- عدم الثقة المطلقة بأصحاب العقائد الدينية أو الماركسية، فهم أفراد في المجتمع قد يعتورهم السعي وراء الملذات وقد يرتكسون عن مبادئهم في سبيل الحصول على منفعة مادية.

4- إن الذئاب البشرية عندما تشيخ تزداد سعاراً، فتحاول أن تفترس بعضها بعضاً.

هكذا، نرى أن الكاتب استطاع تقديم رؤيته والكشف عن حقائق وقيم فنية بتوظيف تقنيات السرد التي أسهمت في تشكيل الحدث الروائي وتطوره.

وتبقى هذه مجرد قراءة في رواية «عندما تشيخ الذئاب» قد يعتورها الصواب والخطأ، والتوافق مع قراءات أخرى أو الاختلاف معها. وهذا التوافق والاختلاف من الفضائل والخصائص التي يتيحها طبيعة النص الأدبي.

المكان والصراع النفسي في قصيدة «برقش»

د. زياد محمود مقدادي

بدأ الشّاعر يوسف مقدادي قصيدته بذكر المكان الذي يتغنى به؛ ما يجعل المتلقّي يقرأ النّصّ قراءةً نفسيّةً، فللمكان المذكور في القصيدة، المرسومةِ صورُه، المحفورة معالمه أثرٌ واضحٌ في نفس الشّاعر ومخيلته - لا سيّما - أنّه نظم هذه القصيدةَ حين كان مغتربًا عن ذلك المكان، وعنوانُ النّصّ يمثّل الإشارة الأولى التي يصادفها المتلقّي عند القراءة، لأنّه «يظلُّ المحورَ الأساس الذي ينفتحُ على النّصّ وينفتح النّصُّ عليه».(1)

حمل المقطع الأوّلُ تكثيفًا واضحًا للمكان، فعنوان القصيدة (برقش)، وهو رسمٌ لمكانٍ جميلٍ يضمُّ أماكنَ عديدةً، جعل الشّاعر هذا المكان لوحةً فنّيّة تعكس الجمال والعبق الذي تفيض به نفس من يراه، لقد بدأ الشاعر نداء برقش نداء عفويًا، متكئًا على الصّورة الفنّية التي تعكس كلّ ما في نفس راسمها، إذ يقول:(2)

يـــا أنّة الناي الأغنّ ورنّـــة الوتـــر الشجيّـــةْ
تلك التي صـــدحت بهـــا شمّ الروابي الأردنيّةْ
مـــن بلبـــلٍ طابت له أربـــاض قريتنـــا النديّةْ
ما بين (برقـش، والكـروم، وربّتـا والمستويّةْ)
والأيك (أم خنيفس) ما بين (صيرَ وميشريّهْ)

رسم الشاعرُ لبرقش صورةً فنّيّةً، فهو - أي جبل برقش أنّة النّاي الأغنّ، فالصّورة المرئية أو اللونيّة تتحول إلى صورة صوتيّة، فالجبل يظهر صوتًا، ثم يولّد الشاعر من هذه الصّورة صورةً أخرى، فيشبه صوت النّاي بصوت غزالٍ أغنّ؛ وتظهر صورة أخرى للمكان فيشبهّه برنّة الوتر، ثم أنتج من صورة المكان الصّوتي صورةً لونيّة بقوله: (الشجيّة). ولهذا التّوالد أثرُه، فامتدادُ الصّورة وتوالدها يوازي امتداد المكانِ في نفس الشّاعر، ويمكن القول: إنّ مخيلةَ الشّاعر استطاعت أنْ تُنجبَ صورًا أخرى؛ لأنّ المكانَ ضمَّ أماكنَ أخرى لها دلالاتها في حياة الشّاعر، وممّا تحويه برقش: (بيت إيدس مسقط رأس الشّاعر، والكروم، وربّتا والمستويّة، وأم خنيفس، وصير، والمشيريّة...). وقد بدت قدرة الشّاعر في إبداع صوره الفنّيّة، وهذا مؤشر على جودة عمله، فجودةُ العمل الفنّي ودقة وصفه منوطتان بقوة إدراكه، ووضوح الصّور والجزئيّات في الذهن»(3)

إنّ ابتداء النّصّ بالنّداء يبرز التّعبير عن الشّوق إلى المكان المحفورة ملامحه في ذهن الشّاعر والبارزة آثارُه في حياته، ويُلاحظ أنّ الصّورةَ المرسومةَ تحملُ أبعادًا ورموزًا صوتيّةً، فالكلمات: (أنّة، ورنة، وصدحت) هي مظاهرُ صوتيّةٌ ظهر أثرها في بلاد الغربة.

باحث أردني.

لقد قضى الشّاعر طفولته ووطرًا من صباه في ربوع قريته (بيت إيدس) بين أترابه وذويه؛ فكان لذلك بالغُ الأثر في نشأته ونبوغه الفكريّ؛ ما جعله يشتاقُ لتلك الذّكريات، وهنا يبدأ الصّراعُ النّفسيُّ، فاستدعاء تلك المسمّيات يعبّر عن حالة من اللاوعي ناتجة عن الحنين، ثمّ يجسّدُ الشّاعرُ أثر الغربة على ذاته فيقول في المقطع الثاني:(4)

أضْنَت فؤادي غربتي، ومشاعر النّفس الوفيّةْ
لـــدارجـــي، مـا زال منهـــا في مُخيلتي بقيةْ

يشكّل الشّاعرُ من الغربةِ ومشاعر الوفاء عاملاً قويًّا أدّى إلى إصابة قلبه وهزله، ومرضه، ويظهرُ أنّ تأثيرَ الغربة نقل الشّاعر من حالٍ إلى أخرى، فصوّر قلبه مصابًا بالنّحول، والهزال، وذلك باستخدام لفظة (أضنت) التي تستخدمُ للأمر المادّيّ، وهذا يناقض النّحول الذي يقصد به نحولاً معنويًّا.

وبشريطٍ تذكاريٍّ سريع كالطّيف ينقل الشّاعر بعضًا من مظاهرِ حياة الطّفولة في الأماكن التي تبعثُ الشّوقَ والحنينَ، وهي: (الملاعب التي يرتادها الأطفالُ منذ الصّباح، والعرائش التي يتفيأ النّاس ظلالها، وميدان اللعب والسّباق - وهنا يشير الشّاعرُ إلى بعض الألعاب التي كان يمارسها أطفال الحي)، وهذا تصريحٌ لعلاقته بالمكان الذي تغنّى به، ولهذا أثرُه الواضح على فن الشّاعر؛ لأنّ «انعكاس الواقع المعيش على المبدع أمرٌ حقيقيٌّ، فالمواقف الحياتيّة هي التي تحدّد ما يقوله، وما يعيشه من أحاسيسَ، ومشاعرَ، وتوترات خافية أو ظاهرة يظهر في وثيقته الإبداعية، فقراءة الجوانب النّفسية وتطبيقها على تلك الأعمال يمثّلُ نافذةً واضحةَ الرّؤية للمتلقّي»(5)، فيقول:(6)

لملاعبي منـذُ الصباح، ومهجعي عند العشيّةْ
لمراتعي تحتَ العرائش والظّلال، على السّجيةْ
لعصابـة الأتـــراب، كـــان رُعاتُها ذاتَ الرّعيةْ
وعلى الثّرى مضمارُها، مَن ذا يحوزُ الأسبقية؟!

وبعدَ هذا الاستطراد يعبّر الشّاعر بطريقة تدلّ على فدائه وتضحيته بباقي حياته مقابل تمكّنه من حُلمِه بالرجوع إلى مرتعه، قائلاً: (7)

مِن يُعطني مِن عُشـر حُلمي عُشرَه فَله البقيّةْ

يُفاجئ القارئ نوعٌ من التناقض فحلم الشّاعر كبيرٌ ولكّنه يرضى بقليله، فيقبل بجزءٍ صغيرٍ من حلمٍ كبيرٍ، وهذا يؤكد صعوبة تحقيق الأمل بالرجوع إلى الوراء، فالشّاعر يقف من الزّمن موقف المستسلّم؛ لأنّ أداة الزّمن لا يمكن أن تتحرك إلى الوراء، فخطّها يسير باتّزان واستمرارٍ دونَ توقّفٍ في خطٍّ لا يمكن العودة إليه مرّةً أخرى إلا في الذّاكرة والخيال، وذاكرة الشّاعر في هذا النّصّ تجعلُ مشاعرَه تعيش تلك اللّحظات من الزّمن الماضي.

إنّ مظاهرَ الطّفولةِ في المكان المتغنى به إلى جانبِ الشّعور بالغربة توقظان اللّهفةَ في نفس الشّاعر، فتدفعانه إلى زجِّ تحيّة صادقة: «لها منّي على البعد التّحية»، وإنْ كانَ هذا البعدُ مكانيًّا فالشّاعر لم يبخلْ بالحفاظ على المكانِ في قلبه، ووجدانه، وبصره، وبصيرته.

يعتمد الشّاعر على الصّورة في المقطع الثّالث اعتمادًا واضحًا، جاعلاً الرّحيل والغربةَ مادّتينِ رئيسيتين لها، قائلاً:(8)

فأنـــا رحلـتُ وقريتـــي أودعتهـــا في ناظـريَّه
ودّعـتُ فيهـــا كـــلّ مرتفـــع به ذكرى لديَّه
ولظـــى بقلبـــي والضلـــوع وجمـرةٌ في مقلتيه

مستــرجعًا ومحوقـــــلاً وكمـــا أودّع والــديّه

منها خرجتُ فتًى وما خرج الهوى من أصْغَريّه

وبكــل ســانحةٍ أحجُّ بهـــا وإن كانت قصية

إذْ أرتمي في حضنــها فأشـــمُّ أنفاســًا زكيّة

يؤكد هذا المقطع الحالة النّفسيّة التي تنتابُ مشاعر الشّباب نتيجةَ الغربة، فالانفعالُ والشّوق بارزان، ويُلحظ تكرار الشّاعر لمشتقات الفعل (ودع)؛ ما يعني أنّ الحنينَ للمكان قد جعله كثيرَ الشّوق له، وكأنّ الشّاعر يقصد توطيد العلاقة بين نفسه ومتلقّيه؛ لما له من أثر في نفوسهم، ويؤكد ياوس أنّ «توضيح تطور العلاقة بين العمل الأدبي والجمهور ... هو ما تستهدفه جمالية التلقي».(9)

ويولّد المقطع الرّابع بلفظته الأولى ((تُهوى)) انكسارًا لدى القارئ، فمقاطعُ القصيدة السّابقة عكست حنين الشّاعر للمكان الجميل بما فيه من ذكرى وحنين وجوانبَ إيجابيّة، أمّا هذا المقطع فيظهر أنّ المكان المتغنّى به يهوى كيفما كان، فيقول:(10)

تُهوى على علاتها كهوى الحبيبة كيف هيه

فالعاشق المتيّم لا يرى من معشوقته إلا جوانبها الحسنة، وهكذا حال الشّاعر العاشق، فهو يقبل المكان؛ لأنّه يحبّه وحفر في أعماقه هوًى متجذرًا جعله يتغنّى بظلمةِ شتائه الرّهيب وببرده الشّديد، حتى بات لفرط شوقه له يهوى المواسم، ليقومَ بعد ذلك باستحضار مواقيت الشّتاء ورسم ملامحه في بلدته، التي تسودها من مختلف الجهات: الشّرقية، والجنوبية والشّمالية والغربية نظرًا لموقعها.

ولم يغفلِ الشّاعرُ فصل الصّيف من حديثه، فالحياةُ هادئةٌ والتّعاليلُ هنيّة، ولم تُذكر هذه المواسمُ عبثًا، إنما شوقًا إليها، فيقول:(11)

أهوى نسيمَ الصيف فيها والتعاليل الهنية

أهـــوى بها بدرًا مهيبًا والليالي الشاعرية

كلّ ما في القرية يجعل الشّاعر يزدادُ شوقًا لها، فعدّة الفلاح التي تُستخدَمُ لشقّ الأرض، وآلاته؛ ما يجعله يزداد لهفةً للأيام الخوالي: «أهوى بها المحراث والمنساس والفأس القوية»، فاللاشعور لدى الشّاعر يثيرُ الشّوق لتلك الأشياء، وهذا أمرٌ أساسيّ في الإبداع، يقول فرويد: « إنّ اللاشعورَ هو الأساسُ العامُّ للحياة النّفسية. فاللاشعورُ هو المجال الأكبرُ الذي يضمُّ بين جوانبه المجال الشّعوريَّ الأصغرَ».(12) ومن المؤكد أنّ ثمّةَ علاقةً قويّةً بينَ اللاشعور والإبداع الفنّي.(13)

إنّ ذكر الشّاعر لأدوات شقّ الأرض إلى جانب كونه ذكرى يشير إلى عمل أبناء قريته، وإلى حبّه لهذا العمل، وإلى سرّ الحياة في الأرض فتجدد العمل فيها كلّ موسم يؤكّدُ تجدّد الحياة.

ومن مشاهد الصّيف والشّتاء التي تعصف في أذهان الشّباب والشّيوخ يعود إلى مشهد أعمق في الذّاكرة، مشهد تعلّم القراءة والكتابة في سني الطّفولة الأولى، ووفاءً لأهله وحنينًا لهم يروي هواه إلى كلّ إنسانٍ كادح يعشق أرضه، وتكررَ ذكرُ الفلاح (المزارع) وأدوات الزّراعة كثيرًا في النّصّ، ومردُّ ذلك ارتباط المزارع الوثيق في الأرض (المكان)، فعلاقة الفلاح بأرضه علاقة روحية تبلغ حدّ الأساطير، إذ إنّ المزارع قد يقدّم دمه وروحه فداءً لأرضه. فيقول:(14)

أهوى حروف الضاد منذُ فككْتُ فيها الأبجدية

أهـوى بهـــا الإنســـانَ يعشق أرضه والبندقيّة

وبعد هذه الصّور التي تبرز الشّوق العميق للأهل والأحبة الذين يطيب المكان بهم، وتحلو بهم الذّكريات، يعمد الشّاعر مرّةً أخرى إلى كسر توقع المتلقّي، فيقول:(15)

رباه قدّرْ أنّ أوارى في مجنتها العذبة

فتظلّني زيتـونةٌ خضراءُ وارفةٌ بَهيَّة

إنّه مشهدٌ جميلٌ حزينٌ، جميلٌ لأنّه يقوي عرى الرّوابط بينَ الشّاعر ومسقط رأسه، فهو يحبّ أن يُدفن في مسقط رأسه. وحزينٌ لأنّ الشّاعرَ يشعرنا بدنو أجله وشوقه لقدرٍ محتوم «وقد تحقق للشاعر ما رجا ربه إياه، فدُفن في المكان الذي اختاره له، وهو مدفنٌ مُطلٌّ على جبل برقش يُدفن فيه موتى القرية».

إنّ مخيلة الشّاعر وثيقة الارتباط بقريته؛ فلأنّه محبٌ لها ولكلّ ما فيها، فلن ينسى أيًّا منها، وبمشهد تأبينيّ يصوّر معلمًا تاريخيًّا اجتماعيًا من جانب ونفسيًّا من جانب آخر، إنّه معلمٌ راسخٌ في تاريخ بيت إيدس، ما زال محتفظًا باسمه حتى هذه الأيام، وهي منطقة البركة، فيقول:(16)

لم أنسَ (بركتها) التي قُتلَت بدعوى التّنمويّة

زُفّت لمدفنهـــا عيـــانًا تحت وَهمِ الهامشيّة

استعار الشّاعر للبركة فشبّهها بالعروس، وهي صورة توليديّة، إذ قُتلت العروس ثمّ زُفّت، لكنّها لم تُزَفّ لبيت الزّوجيّة، الذي يشير إلى البقاء، والخلود بالإخصاب والتوالد، إنّما كان الزّفاف إلى المدفن الذي يعني النّهاية، ورغم ذلك بقيت ولم تمت، فهي خالدةٌ لأنّ ذاكرة الأجيال تريدها أنْ تبقى خالدةً، وسبب هذا الخلود، أنّ أبناء المنطقة ـ آنذاك ـ رفضوا تدمير هذه البركة التي تُعدُّ رمزًا للبقاء، واستطاعوا تخليدها في نفوسهم وفنّهم، وعاداتهم وتقاليدهم، فهي تمثّل أكبر مكان للتجمع في تلك القرية هذا الزّمان، وفيها تُقام الحفلات والمناسبات التي تخصّ أبناء القرية.

إنّ المشهدَ الجنائزي الذي يقفُ أمامه الشّاعر يستدعي التّأكيد على التّوتر النّفسيّ الذي يعانيه، فهو لم يكن راضيًا بهذا العمل، والصّورة تحملُ معنًى تراجيديًا ساخرًا، فالشّاعر يسخر ممّن عدّوا طمر البركة أمرًا تنمويًا.

ويعلل الشّاعر حبّه للبركة، فهي الشّاهد غير الناطق على صوت أجداده الذي يسمعه من صخورها، وهي رمز لتوارث الأجيال، وهو بذلك يتكئ على أهمية الأدب في التعبير عمّا هو مكبوت في ذاته، يقول عزّ الدّين إسماعيل: «الأدب رمزٌ للرغبات المكبوتة في اللاشعور، ولا منطقيةَ هذا اللاشعور تنشئُ علاقات جديدةً بين الرّموز، وهذه العلاقات الجديدةُ يجب أنْ يلتفتَ إليها عندَ محاولة تفسير الأدب، فالرّمز ذاتُه صورةٌ مجسمةٌ للمعنى الكامن في النّفس والعلاقات الجديدة بين هذه الرّموز ليست مقصودةً لذاتها، وإنما هي صورةُ التّلوين النّفسي».(17) فقد استطاع الشّاعر أنْ ينشيء علاقةً رمزيّةً جديدة؛ إذ قال:(18)

صَمَمٌ بهم عن صوت أجدادي صَدَاه بمسمعيَّة

مَن يحفـــرُ الصَخـرَ الأصمَّ بمعولٍ وبملزميَّة

تمثّل البركة ـ هنا ـ رمزًا لسماع صوت أجداد الشّاعر واستحضارهم فهم الذين جعلوا الصّخرَ الأصمّ، لينطقَ بما قاموا به، فأعمالهم شكلٌ من أشكال الخلود، كما أنّ فنّ الأديب خلود له بعد مماته، وبعفويّةٍ ناشئة عن بيئة الشّاعر يوظف مستلزمات الحياة المستخدمة في يوميّاتهم: (المعول، والملزميّة).

ويجعل الشاعر المتلقّي يقفُ أمام منطق، فيستحضر ما كان في الماضي وصورته المحفورة معالمها في النّفس، فالتنميةُ هي التي جعلت البركةَ تغيب عن الجيل الجديد، لكنّ فن الشّاعر كان قادرًا على تثبيتها وخلودها ورسم صورةٍ جميلةٍ لها.

كانت البركة ملتقى صبية القرية، يلعبونَ حولها فيلهون، وهم كُثُر، واستخدم (كم الخبريّة)؛ ليدلّ على كثرتهم، فيبيّنَ أنّها دارُ أُنسٍ للجميع. وفي المساء يردُّها الرجال بقطعان الأغنام ويسقوا أغنامهم حتى ترتوي، ويرسم الشّاعر صورةَ ورود الماء بمظهرٍ يجمع الطّرب والغموض اللّذين يصدرانِ من تلك الأجراس التي توضع في أعناق الشّياة.

تدقّ تلك الأجراس نتيجةً لحركة الأغنام، فتصدر صوتًا ذا نغم جميل، لكنّه يحمل غموضًا ولحنًا غير مفهوم، وكأنّه أمرٌ عجيب، يتحدّث بلغةٍ أخرى غير مفهومةٍ للسامع، ومع ذلك تدعو هذه الأصوات للحياة والخلود.

يوظّف الشاعر وللمرة الثانية لفظة (سقيا لـ ...) في قصيدته، إذ قال:(19)

ســـقيًا لأيــام البيـــادر كالتـــلال العسجديّة

أيـام شـــاي النّـــار ضُمّخ (نعنعًا أو ميرميَّةْ)

أيــام تكفـــي بــل وتشبعنا، إذا جُعنا (القليّة)

ولقد نبيتُ على الطّوى دهرًا، وما نعطي الدّنية

أو يفـرج الرّحمـــنُ عنّـــا، لا المعونات السّخية

أيـــام (للشُّـــذّاذِ والإفــرنج) لم نكن المطيّة

أبدع الشّاعر في استخدام لفظة (سقيًا لـ...)، وقد جلبها من موروثه، وهي ذات وظائف عدّة، فحينما قال: «سقيا لذكراها»؛ أي سقيا لذكرى بيت إيدس، أو قوله: «سقيا لأيام البيادر»، وهو موسم جمع القمح والشّعير، وأنواع الحبوب الأخرى التي تزرع في المنطقة، وهذا الاستخدام يقود المتلقّي إلى اليقين بأنّ الشّاعر يوسف مقدادي واعٍ للحفاظ على أسباب الحياة التي تساعد الإنسان في إيجاد قوت يومه.

وعلى الرّغم من مظاهر الحياة المدنيّة التي عاشها الشّاعر أواخر الألفيّة الثانية فإنّه ما زال متمسكًا بالأيام الجميلة في المكان الوادع الجميل. وأراد الشّاعر دلالةً أخرى باللفظة (سقيا لـ...) وهي أنّ الأيام الخالية تمثّل له الحياة؛ لأنّها مشتقةٌ من الفعل (سقى)، وأمر آخر تحمله اللّفظة وهو الطّهر والنّقاء.

يريد الشاعرُ هذه الدّلالات للتعبير عن الأيام السّالفة، فهو مشتاقٌ للوقوف في البيادر، ومشتاقٌ لشرب الشاي المضمخ بنكهة أعشاب المكان، ومشتاقٌ لأيام الجوع الذي كان يشبعه فيه قليلٌ من القمح المقلي.

وبعد هذا يمكن التساؤل: لماذا أراد الشّاعر هذه الدّلالات؟ ولماذا وقف عند هذه الذّكريات؟ أراد الشّاعر ذلك؛ لأنّه رسم صورةً تمثّل رفضًا لواقع كان سائدًا، وهو الجوع الذي يقابله التّخمة والرّفاهية التي يرافقها الذلّ والهوان. فالشّاعر لم يقبل بذلك الذلّ، وإنّما كان يحب أن يعيشَ عزيز النّفس، فكأنّه يستحضر قول عنترة:

لا تسقني ماء الحياة بذلة

بل فاسقني بالعزّ كأس الحنظل

وبعد هذه الرّحلة الطّويلة لمشوارٍ من الذّكريات يعود الشّاعر يناجي قريته الصّغيرة الوادعة، فيقول:(20)

يـــا (بيتَ إيـــدسَ) أنـتِ تسبيحٌ وتكبيرٌ ونيّه

وأخوك (برقشُ) رابضٌ ومرابطٌ شرق الأخيَّةْ

يجسّد الشّاعر المكان الجميل (بيت إيدس) ويؤنسنها، ثم يستدعي لها أخًا، وهو جبل جميلٌ عالٍ يربض فوق منطقة مرتفعةٍ مطلّة ذات أشجار كثيفة، يدلّ بعلوّه على الرّباط والثّبات، فهو في الشرق وأخته في الغرب.

وهاتان الصّورتان سويًا نموذجٌ مصغّر للوطن الكبير، الذي يقع أحد طرفيه في الشّرق وهو بلاد الشام، والحجاز، والعراق، والأخرى في الغرب وهو بلاد المغرب العربي، وشمال أفريقيا. فكما هو الحال بين المشرق العربي والمغرب العربي من إخاء وتوحّد، فالأمرُ ذاته بين برقش وبيت إيدس.

تعكسُ هذه القصيدة رسمًا لحالة نفسيّة نتيجة الغربة الطّويلة عن مسقط رأس الشّاعر؛ ما جعله يتغنّى بها، وهي لوحةٌ جميلة لمشهدٍ طفوليّ ذي ملامحَ ريفيّة.

لقد استطاع الشّاعر في هذه القصيدة ومن خلال معجمه اللّغويّ نقل صورةٍ جميلة من صور المكان المتعمّق في النّفس، المتجذّر في الوجدان؛ إذ إنّه عبّر عن حبّه وحنينه لقريته وما فيها من أماكنَ وذكرياتٍ طيبة كان يحياها؛ ليجعلها صورةً مصغرةً، ونموذجًا حيًّا لحبٍ كبيرٍ يعيشه، ويريد من الآخرين أن يعيشوه، ويتمثّلوه، وهو حبّ الوطن وحبّ الأمة وحب العروبة.

لقد كانت صور الشّاعر واقعيّةً من موروثه وثقافته، فألفاظُه ذاتُ وقع في نفس المتلقي؛ لأنّها كانت أداة الشّاعر للولوج إلى نفس المتلقّي.

ويبقى المكانُ حيًّا ما زال الأدباء يلقّنونه قطرات الحياة التي تبعث فيه النّفس، فالأدب بالنسبة للمكان يفوق معالمه الصّخرية التي قد تتعرض للكوارث في أي وقت فتنهار. أمّا الأدب فهو باقٍ وأثره خالدٌ ما زالت الذاكرة الإنسانيّة.

الهوامش

1 - ربابعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير، عمّان 2008م، ص 160.

2 - مقدادي، يوسف هزاع: برقش مجموعة شعريّة، عالم الكتب الحديث، إربد 2007م، ص 3.

3 - المختاري، زين الدين: المدخل إلى نظريّة النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجًا، اتحاد الكتّاب العرب، 1998م، ص 65.

4 - مقدادي، يوسف هزاع: برقش مجموعة شعريّة، ص 3.

5 - مقدادي، زياد محمود: تلقي شعر التراث في النقد العربي الحديث من بشار إلى المتنبي أنموذجًا، عالم الكتب الحديث، إربد، 2012م، ص 90.

6 - المرجع السابق، ص 4.

7 - المرجع السابق، ص 4.

8 - المرجع السابق، ص 4، 5.

9 - ياوس، هانس روبرت: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة 2004م، ص 126.

10 - مقدادي، يوسف هزاع: برقش مجموعة شعريّة، ص 6.

11 - المرجع السابق، ص 7.

12 - فرويد، سيجموند: تفسير الأحلام، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، القاهرة 1996م، ص 679.

13 - ام مكتبة المعارف، الرياض، 1981م، ص 31.

14 - المرجع السابق، ص 7.

15 - المرجع السابق، ص 7.

16 - المرجع السابق، ص 7.

17 - إسماعيل، عزّ الدين: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1958م، ص 82، 83.

18 - مقدادي، يوسف هزاع: برقش مجموعة شعريّة، ص 7، 8.

19 - المرجع السابق، ص 9

20 - المرجع السابق، ص 9.

البعد الوطني في ديوان «تحت جنح الليل»

د. عماد عبدالوهاب الضمور



يعدّ محمود فضيل التل من الشعراء الأردنيين الملتزمين بقضايا الوطن، والأمة، فقد كان لنشأته في عائلة لها ماضيها، وحاضرها الوطني، والسياسي، والفكري أهمية كبيرة في إيقاظ الإحساس الوطني، والقومي في شعره، لذلك أقام محمود التل بناءً شامخاً للوطن في شعره.

والوطنية هي حبّ الوطن، والشعور بارتباط باطني نحوه(1)، «وقد يضيق مفهوم الوطنية، أو يتسع في الرقعة، والمكان، فيرتبط أحياناً بمسقط الرأس، أو الوطن الذي ينتسب إليه المواطن، وينفتّح أحياناً على العالم كلّه، ليكتسب طابع الإنسانية في معناها الواسع العريض، وكثيراً ما يربط بعضهم معنى الوطنية بمفهوم عرقي، أو عقائدي كالوطن العربي، أو الوطن الإسلامي، ولكن كلمة الوطن تذوب معها كلّ الفوارق الاجتماعية جنساً، وعقيدة، ولوناً»(2).

يشكّل الوطن محوراً مهماً في تجربة محمود فضيل التل الشعرية بشكل عام، وديوانه الأخير «تحت جنح الليل» الصادر عام 2011 م بشكل خاص، إذ يلمس القارئ للديوان هذا الوهج الوطني الذي يشع من قصائد الديوان الشعرية، فكان نشيده الخالد في الآفاق في قصيدته «يكفي بأنك باقٍ أيها الوطن»، إذ يتجاوز الشاعر الواقع؛ ليتشكّل الوطن في صورة جديدة ذات صلة بروح المبدع، والتصاقه بالمكان، حيث يقول(3):

وتَعِبتُ وجهكَ عند الفجر يا وطنُ
فاسلم ومجدك في العلياء يُختزنُ

باحث وأكاديمي أردني

أنت التراب.. وأنت الروح أحملها

أنت الحيـــاة وأنت الحلم والزمنُ

مالي سـواكَ إذا مــا هزّني وجع

مالي سوَاك إذا ما اشتدّتْ المحنُ

أنـا وأنت ســـواء فـــي محبّتنـــا

إنْ متّ فيــك فأنت القبر والكفنُ

فعلاقة الشاعر بالمكان علاقة توحّد، وحلول، يغيب عنه؛ ليحضر في وجدانه، ويفنى؛ ليحلّ في ترابه، وهي رؤية تنطلق من التزام واضح بقضايا الوطن، فالشاعر يتخذ موقفاً» يقتضي صراحة، ووضوحاً، وإخلاصاً، وصدقاً، واستعداداً منه لأن يحافظ على التزامه دائماً، ويتحمل كامل التبعة التي تترتب على هذا الالتزام، من هنا كان الالتزام مرتبطاً بالعقيدة منبثقاً من شدة الإيمان بها، صادراً في جميع أشكاله، وأحواله عن أيدلوجية معينة يدين بها المفكر الملتزم»(4). وهذا ما جعل الشاعر يؤكد انتمائه للوطن، مقاوماً قسوة الواقع، تحدياته، فهو باقٍ على حبه، حيث يقول(5):

يوماً سأرجع مهما طال موعدنا

مهما الليالي جَفَتْ أو غالني الوهنُ

يوماً ســـأرجع يا مهوى الأفئدة

طـــال الغياب وأدمى قلبيَ الشجنُ

إن لم أجد في خيالي أيّ خاطرة

كنت الذي في ضمير الكون يُختزنُ

إن لم أعد ذات يوم أو أتى أجلي

يكفـــي بأنـــك بـــاقٍ أيهــا الوطن

وهذا ماجعل المكان الشعري» لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يُشكّل بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع»(6). ويتغنى الشاعر بالأردن، ومناسبته الوطنية، بعدما تشكلت علاقة عشقية بينهما، فلا وجود له خارج الوطن، لذلك يصدح الشاعر بقوة للأردن؛ ليضفي عليه صفة الخلود، والثبات، حيث يقول في ذكر استقلاله(7):

نُهـــدي لعينيكَ يا أردّن فرحتنا

ونفتديكَ فَطِبْ نفســـاً وزِدْ شانا

العيـدُ يمشي إليك الآن مزدهيا

والعيد باسمك يسري في حنايانا

في عيدك اليوم ناجيناك يا أملاً

إنّا إليـــك متـــى مـا شئتَ تلقانا

إنّا نحييّك فخراً والألى حملـوا

رايات مجدك نصـــراً كان ألوانا

اليوم والأمس سرنا في مواكبنــا

والمجد يحفظ ماضينـــا ويرعانا

واليوم نعشق درباً كم بها كتبـوا

عهـــداً بأن نعليَ الأردن بنيـــانا

ولا ينفصل البعد الوطني في شعر محمود التل عن وجدانه القومي، فهو دائم الشوق للوطن العربي، وبخاصة فلسطين التي لم تغادر شعره، بل بقيت قضيته الأولى، ولا عجب في ذلك فالشاعر ينظر إلى الوطن العربي على أنه وطنه الكبير، مما جعل التداخل يبدو واضحاً بين الوطنية والقومية في شعره، فالقومية هي حبّ الأمة، والشعور بارتباط باطني نحوها،

والوطن هو قطعة من الأرض، والأمة هي جماعة من البشر، الوطنية هي ارتباط الفرد بقطعة من الأرض تُعرف باسم الوطن، والقومية هي ارتباط الفرد بجماعة من البشر تُعرف باسم الأمة(8).

لذلك نجد خطاب الشاعر الوطني محملاً برؤى قومية، تجعل من الأردن موئلاً للأحرار، ومنطلقاً للتحرير، كما في قوله(9):

ففي العروبــة تعلو فيكَ هامتنا

وللقضيــة دومــاً كنــت عنوانا

بيت العروبة للأحرار موطنهم

يــروون صـدرك إنجيلاً وقرآنا

عمّان والقـدس عندي آيتا حلم

إذا صحوت حسبتُ القدسَ عمّانا

هي السماء على الدارين واحدة

إذا ظمئنا سحابُ القدس أسقانا

يا ليت أمتنــا تصحو على عجل

كــي لا تظل إلى الأعداء قربـانا

ويعتزّ الشاعر بمواقف الأردن المساندة للشعب الفلسطيني، وتضحيات أبنائه في سبيل التحرير، مما يُرسخ في الذاكرة الوطنية بطولات فداء خالدة، كما في قوله(10):

إلى فلسطــين حيّــا الله وقفتنــــا

في القدس مهما طغوا نزداد إيمانا

في المهد في ساحة الأقصى مواجعنا

وفي فلسطــين لا ننسى ضحايانا

ويتغنى الشاعر بالثورة العربية الكبرى، ودورها القومي في توحيد الأمة، إذ لم ينته شعر الثورة « بانتهاء معارك الثورة، وموت الشريف حسين بن علي، بل بقي الشعر يقوم بدوره في إيقاظ ذكريات الثورة حيّة في نفوس العرب، يذكرهم بالثورة الأولى، الثورة الأم، ويُشيد بها، وباهدافها، ويجدّد عهدها، ويمجد بطلها، وقائدها. وبقيت ذكرى الثورة في مخيلات الشعراء، ونفوسهم حيّة، سواء في ذلك مَن أدرك الثورة، أو مَنْ لم يدركها»(11).

وهذا ماجعل محمود التل يستدعي موروث الثورة العربية الكبرى في ذكرى استقلال الأردن؛ ليجعل منه منطلقاً لتحرير فلسطين، وتوحيد الأمة، إذ يقول(12):

يا أردنَ الخير قامت فيك نهضتنا

وثورة العُــرْب قد شاءتك ميدانا

والشمس تسطع في كلّ البلاد وإن

غــابت مسـاء بها تشتاق عمّانا

فاهنأ بعيدك يا أردن واصغ لنا

لا تنس يا سيد الأوطان مسرانا

ومحمود التل في شعره الوطني يعكس التزاماً بقضايا الأردن، وعشقاً أبدياً له، يتمسك بترابه، وهويته الأردنية، ويدافع عن أمنه، واستقراره، فضلاً عن وقوفه في وجه الأخطار التي تداهمه، حيث يقول(13):

والأردنُ الآن بيـت واحــــد حاشا

بــأن يكـــون بديــلاً كان ما كانا

والأردنيّــون تقـــوى فيه لحمتهـم

بــلا فلسطــين لا نشتاق أوطانا

أمّا المكان الأردني، فجزء مهم من شعر محمود التل الوطني، إذ لا يخفي الشاعر ارتباطه بامكان، وتعلقه بتراب الوطن، حتى في لحظات الحزن، مما يُبرز دور المكان في ترسيخ الانتماء للوطن، والتخفيف من المعاناة، واحتواء حالة النفس، وانكساراتها المتتالية.كما في تغنيه ببلدة ضانا، حيث يقول(14):

لضانا سنابل أحلى العيونِ

تنام فتحلم فيها.. تنادي

ونحكي

ونشتاق لو نلتقي عند تلك الشقوقِ

وسلعٍ.. وماء الحريرِ

وذات السلاسلْ

وعين تغازلنا برؤاها

وتحيا بآفاقنا كالخيالْ

وتغني الشاعر بالمكان الأردني، استمرار لنهج شاعر الأردن مصطفى وهبي التل (عرار) الذي تأثر به الشاعر كثيراً في قصائده الوطنية، مما يُضفي على شعره طابعاً عراريّاً، يبقى ملازماً له، إذ يتبادل المكان والزمن التأثر والتأثير في النص الشعري؛ لإنتاج الدلالة، وتجسيد التجربة الشعرية، « ذلك لأنّ كلاً منهما يستدعي الآخر، ويستوجب حضوره، بسبب تلك اللحمة الخفيّة القائمة بينهما»(15).

إنّ قدرة الشاعر التخيلية واضحة في شعره المكاني، فهو دائم الحنين للوطن، والتعلق بتضاريسه، مما يمنح المكان قوة مضاعفة، كما في قوله(16):

للّه ضـــانـــا فما أحلـى مُسمّاها

ومـــا أرقّ الهوى في طيب نجواها

قـــد جئتُها وبهـــا الشوق موعدنا

فمـــا بغيـــر عيـون الشعر نلقاها

من ثغرها الحلو تلقي في مسامعنا

أحلى الكـــلام وعين الله ترعاها

عيونهـــا كــرقيق الحلــم جارية

سبحان مَنْ مِنْ عيون الحور أجراها

ما رُمْتُ غيــر هواهـــا ساحر عبق

إن غابت الشمس تعطي النور عيناها

كالحلم ضانا يلفّ الحسن طلعتهـا

وكلّ مَــنْ جاءهـــا يروي حكاياها

يصحو النهار بها كالطفل مبتسما

والليل يغفو فكــم يُشجيك مرآها

وهذا جعل المكان يتخذ أبعاداً شعوريّة خصبة، تجعل منه« صورة للإدراك، بمعنى أننا لا نرى الأشياء كما هي في ذاتها، وإنما نراها في صورة المكان»(17)، مما أمدّ الخطاب الشعري شرعيّة وظيفية، وذلك بتبني فضاء مكاني يوازي الفكرة المعبّر عنها، فكان خطاب الشاعر العشقي للمكان(18):

هـــــذا هو العشق مهما قلت في وَلَه

يبقى كثير.. ويبقى في خفاياها

لـو راود القلبُ نفسي عن هوى وطن

لمـــــا رضيتُ لها رأياً ولا جاها

فمـــا لضانـــا مثيـــل في وداعتها

وما بغيــر ضياء العين سُكناها

محميّة من رموش العــين قد غُزلتْ

فيها الحياةُ وهذا القلب مأواها

ففــي الطفيلة ألــــوان الجمال وفي

أنحائهــا كلّ ما يروي سجاياها

هي الطفيلة إذ يزهــــو الجنوب بها

وفي الشمــال بريق من محيّاها

أمّا البعد التاريخي لمدينة إربد، فيبدو واضحاً في شعر محمود فضيل التل، ولا عجب فالمدينة تحمل إرثاً تاريخياً، وحضارياً راسخ الأثر على مرّ العصور، إذ « تأثرت إربد بالأحداث التاريخية التي مرّت على المنطقة قديماً وحديثاً، وتمتعت كما تمتعت مدن بلاد الشام بمكانتها التجارية والعسكرية في العالم القديم، والحديث على حدّ سواء، ونظراً لموقعها الذي تحتله من حيث استواء تضاريسها مقارنة مع التضاريس المعقدة لهضبة الجولان السورية التي تقع شمالها، كانت تمثل المعبر التجاري والعسكري الطبيعي بين الأردن وسوريا من جهة، وفلسطين من جهة أخرى، كما أنها بطبيعة موقعها الجغرافي تمثل حلقة الوصل بين جزئي بلاد الشام الشمالي والجنوبي، يشهد على ذلك ما يرتسم فوقها وفوق أراضي المحافظة من آثار، كالتلال الصناعية المنتشرة على أرضها، وما زالت أرض معركة اليرموك، ومعركة فحل، وأضرحة الصحابة معاذ بن جبل، وعامر بن أبي وقاص، وشرحبيل بن حسنة، وآثار أم قيس، وبيت راس، وفحل شواهد تربض فوقها لتدل على مكانة إربد الخاصة، والمحافظة بعامة»(19).

وهي في تاريخ الأردن الحديث،» اتّسعت اتّساعاً ظاهراً، وصارت على قدر كبير من الأهمية والحيوية، إذ تعدّ اليوم المدينة الثانية في الأردن، أي بعد العاصمة عمّان، وهي تتمتع بملامح جمالية رائقة، من حيث موقعها وتضاريسها، ومُناخها، كان لها دورها في ازدياد عدد سكانها، وامتداد عمرانها، واطراد نموها وازدهارها، وكذلك في جعلها من القدرة على إثارة قرائح الشعراء خاصة، سواء ممن يقطنون فيها، أو يفدون إليها زائرين»(20).

وقد جسّد محمود فضيل التل هذه المعاني في قصيدته(بُشراكِ إربد) التي ألقاها في حفل افتتاح احتفالية إربد مدينة الثقافة الأردنية لعام 2007م، حيث يقول(21):

مــــا زيّـــنَ شـــيءٌ مثـــلُ مرآكِ

فمــــا بغير ندى عينيكِ أشجاني

يـــا إربـــدَ الخرزاتِ الآنَ موعدُنا

إذ نلتقي فيـــكِ من أهلٍ وجيرانِ

عريقةٌ أنتِ .. مَنْ جاءوا هنا تركوا

فيكِ الحضـارة من علمٍ وعُمرانِ

إلى ظـــلالكِ روما في القديم أتَتْ

وفي رحابـــكِ من عُرْبٍ ويونانِ

مدينةٌ في ســـما العليـــاء ماثلـةٌ

بين الروائـــع من شانٍ وسلطانِ

آياتُ سهلكِ ممـــا فيكِ ســـاحرةٌ

فيكِ الأصـــالة من أرضٍ وإنسانِ

لذلك نجد الشاعر يستحضر موروث إربد المشرق في سياق معاصر، ينتشي بعظم المنجز، ويحلق في فضاء الإبداع، مما جعلها أهلاً للثقافة، والمثقفين، حيث يقول(22):

فيْ كــلّ عصـــرٍ من التاريخ زاهية
والأقحوانةُ تهوى سهلَ (حورانِ)
ومن شُـــــرَحبيل حتى الآن رايتنا
كالريـــحِ خفّاقةٌ في كلّ أوطاني
مدينـــة قـــد أضأنـــا الآن شعلتها
وبالثقافـــة تعلـــو كـــلَّ ميدانِ
في ســفح تلّكِ مَنْ في القلب مرقده
أكاد أســـمعها من سفح شيحان
يا تــلّ إربــــدَ .. يا مهوى طفولتنا
لَكمْ ســقيتِ صبانا ودّكَ الحاني
فيكِ الثقــــافة مُذ كنــــا ندين بها
فجراً تســــامى بإنجيلٍ وقرآني

لقد تركت مدينة إربد في شعر محمود فضيل التل أثراً كبيراً، انعكس في نتاجه الشعري، فأكسبه بعداً فكرياً خصباً، يُبرز أهمية المكان الملهم، ودوره في إنتاج شعريّة ذات رؤيا إبداعية، قادرة على محاكاة الواقع، وامتثال رسالة الالتزام بكافة جوانبها، مما يدل على امتلاك الشاعر للمقومات الفنية للقصيدة، ونضج تجربته الشعرية.

ويجعل الشاعر من مدينة (أم قيس) الأثرية معشوقة يستحضرها في لحظات وجده، يحتفظ لها بالحبّ الدائم؛ ليصيغ ملامح تجربة قوية تربطه بالمكان، عنوانها الوفاء، وجذورها الانتماء للوطن، حيث يقول(23):

يــا أم قيس في رحابك نلتقي
كـــم عاشـــق بجمال وجهك يأنسُ
مـــا زلتِ حسناً تشرقين وكلّما
مرّ الزمـــان ســـرى جمالك يهمسُ
تتحـــدثين حكـــاية لوحاتها
مجـــد بأرضـــك دائم لا يُطمس
إنّ المدائـــن كلهـــا لا تنثني
عن باب مجدكِ.. فالحضارة تجلس
بحمى عرينك لا أخال كمثلها
أثــراً ولا في الأرض شـــيء أنفس

ويتجاوز محمود التل التغني بالمكان الإردني إلى إبراز شخوصه، ورموزه الوطنية، ويأتي عرار في مقدمتهم، ويعلل محمود التل الحضور العراري في شعره بقوله:» لقد كان عرار إطار حياة متكاملة، أعطتنا منهجاً شاملاً متكاملاً، فالروح الشعريّة التي انتظمت شعره ظلت واحدة في مختلف الأغراض الشعريّة التي تناولها، فردّدت لنا نفس الصوت، والمعاناة، والإحساس، والموقف»(24).

إذ شكّل عرار أحد مرجعيات الكتابة الإبداعية في شعر محمود التل، بل إنّه ينبوع إبداع متفجر في شعره، ينهل منه كلما شاغلته فكرة، أو اشتدت به معاناة الحياة، وهو ملهم وطني، وصاحب تجربة وطنية خصبة في وقت مهم من تاريخ النضال الوطني ضد المستعمر الأجنبي، لذلك نجد محمود التل يسير على هذا النهج النضالي في الفاع عن الوطن، وقضاياه، فكانت قصيدته الوداعية له، حيث يقول(25):

هـــذي وداعية العمر التي اشتعلتْ
ومن لظاهـــا حداق العين تكتحلُ

مات التفاؤل.. مات الحلم من زمنٍ

فالموت دون الذي في النفس يفتعلُ

فـــلا تظنّن أن اليـــــأس يسكنني

كَبَتْ جياد الوغـى وانهارت الدولُ

ما كنت أحسبُ أن يومـــاً ستسبقني

أم أنّنـــي ســـــابق للمـوت يا رجلُ

إنّ العشيـــات فيهـــا كـــلّ فاصلة

حتى على كلّ شـــيءٍ ضاع تشتملُ

تبقى رؤاك مـــدى الأيـــام شاهدة

من وعد بلفور حتـى ينتهي الأجلُ

إنّ شعر محمود التل الوطني محمّل بإرث عراري خصب، وتجربة وطنية خصبة، مما جعل من رثاء عرار مناسبة متجددة لبيان التعلق بالوطن، والفناء من أجله، فضلاً عن أن الخطاب العراري في شعر محمود التل تجاوز المضمون إلى الشكل، فنجده يستخدم الألفاظ العامية، ويوظف الموروث الوطني، وبخاصة عندما تشتد وطأة الواقع عليه، كما في قوله(26):

جـــــار الزمان ولم يرفق بنا أبداً

هـــذي الحيـــــاة لنا قبر ومعتقلُ

لا تبتئس يا نجيّ الروح من وجعي

خدّ على الّلطـــــم معتاد ويَحتملُ

لكن إذا عـــــادت الأيام طوع يدي

تـــرد صاعهمـــو صاعين لا نَسَلُ

أمّا الشهيد وصفي التل ، فقد جاء حضوره واضحاً في شعر محمود فضيل التل الوطني، مبرزاً أثره الفكري، وتضحياته في سبيل وطنه، مما جعل من حادثة فقدانه هزة عنيفة للوجدان الشعري المتحفّز للتعبير عن واقع الأمة، وطموحاتها المتصاعدة، لذلك جاء خطاب الشاعر معبراً عن مكانة الشهيد وصفي التل، وما تركه في الأمة من بطولة، وتضحية، جعلته حيّاً في القلوب، وراسخاً في الوجدان، حيث يقول(27):

وصفي ستبقى مدى الأيام شاهدنا

فالأردنيـــون مـــــا في قولهم زَلَلُ

إنّـــا افتقدنـــــاكَ والأيـــام حالكة

لِـــمَ الرحيلُ؟ لماذا جاءكَ الأجلُ؟!

إنّا افتقدناك يا وصفـــــي وأنت لنا

إذا استجرناكَ فيك العزم والأملُ

هـــذي دمــــاؤك نور نستضيء به

أخشى الظـــلام إذا ما عاد يرتحلُ

أمنـــتَ أنّ ثـــرى الأردن مبتســـم

مـــا دام أيّ دخيـــــل منه لا يصلُ

يوماً بحكمتكَ المثلى قطعتَ يـــداً

مُدّت إلينـــا بســـــوء أيها البطلُ

وقد جاءت صورة الشهيد هزاع المجالي ملاصقة لصورة الشهيد وصفي التل، فكلاهما رمزان وطنيان، ومصدر إلهام للأمة، ودافع لوحدتها، كما في قوله(28):

هـــــزاعُ يا حرقة في النفس أحملها

يـــا نجمة في جنوب القلب تشتعلُ

إنّا لنـــؤمن ما عشنـــا بوحدتنــــا
كــــذا أوائلنــــا فينــــا لهـــا رُسُـلُ
أيضاً ونـــؤمن دار العـــرب واحدة
من شــــاءها غير هذا خائن نذَلُ
فالأردنيون قـــد عاشوا ســـواسية
من أي أرض أتت أو جـــاءت المِلَلُ

لقد عكس محمود التل في شعره الوطني تشكيلاً لونيّاً، ينتمي إلى تراب الوطن، وحالة وجد صادقة، تفيض بروح التضحية، والفداء، وهي صورة تكاد تكون ملازمة للشاعر في معظم دواوينه الشعريّة.

الهوامش:

1 . انظر: ساطع الحصري: آراء وأحاديث في الوطنية والقومية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1984م، ص9.

2 . إبراهيم الهادي: معاني التجاوز في شعر الشابي، الدار التونيسية للنشر، تونس، 1984م، ص128.

3 . محمود فضيل التل: تحت جنح الليل، ط1، طبع بدعم وزارة الثقافة، مطابع الدستور التجارية، عمّان، 2011م، ص 32.

4 . أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م، ص ص 13 . 14.

5 . محمود فضيل التل: تحت جنح الليل، ص ص 32 . 33.

6 . اعتدال عثمان: إضاءة النص(قراءات في الشعر العربي الحديث)ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص7.

7 . محمود فضيل التل: تحت جنح الليل، ص 134.

8 . انظر ساطع الحصري: آراء وأحاديث في الوطنية والقومية، ص 9.

9 . محمود فضيل التل: تحت جنح الليل، ص ص 134 . 135.

10 . المصدر نفسه، ص135.

11 . تركي المغيض: صدى الثورة العربية الكبرى في الشعر، ط1، منشورات وزارة الشباب، عمّان ، 1989م، ص124.

12 . محمود فضيل التل: تحت جنح الليل، ص 136.

13 . المصدر نفسه، ص 136.

14 . المصدر نفسه، ص ص 25 . 26.

15 . قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ط1، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001م، ص 312.

16 . محمود فضيل التل: تحت جنح الليل، ص 113.

17 . جون ماكوري: الوجودية، ترجمة إمام عبدالفتاح، د . ط، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 1986م، ص138.

18 . محمود فضيل التل: تحت جنح الليل، ص 114.

19 . محمد علي الصويريكي: إربد المدينة(تاريخ وحضارة وآثار)، منشورات أمانة عمّان الكبرى، 2006م، ص59.

20 . إبراهيم الكوفحي: ديوان إربد الشعري، منشورات إربد مدينة الثقافة الأردنية عام 2007م، ص5.

21 . محمود فضيل التل: تحت جنح الليل، ص ص 51 . 52.

22 . المصدر نفسه، ص ص 52 . 53.

23 . المصدر نفسه، ص131.

24 . محمود فضيل التل: عرار صوت الأردن والعروبة المبدع، نشرة عرار، العدد 12، السنة الأولى، 1994م، ص6.

25 . محمود فضيل التل: تحت جنح الليل، ص 122.

26 . المصدر نفسه، ص 122.

27 . المصدر نفسه، ص 143.

28 . المصدر نفسه، ص 146.

قيم ثقافيّة تنشيد إرادة الحياة في «الموت بطعم مالح»

د. شوكت علي درويش

إطلالة:

تنبني السيرة الذاتية على المكان والزمان والشخص والسرد، وكذلك الرواية، إلا أنّ السيرة تنحاز في الشخص إلى الأنانية وتضخيم الذات أحياناً، بينما في الرواية توزع الأدوار – مع الاحتفاظ بالشخصية الرئيسة بدورها البارز – في إدارة الحدث والسيطرة عليه، وإبراز قيم يسعى الروائي التركيز عليها ناشداً ترسيخها إن كانت إيجابية، أو التنفير منها إن كانت سلبية، وانحياز الرواية للزمن يجعلها تقترب من التاريخ، والتاريخ المجتمعي، في المأكل والمشرب والمسكن، وأنماط الحياة وأشكالها ووسائل المقاومة: مقاومة الجهل، ومقاومة التفكك الأسري، ومقاومة المحتل، وهل يمكن اعتبار الرواية (المجتمعية التاريخية) إسقاطاً على حالة أو حالات مجتمعية معاصرة؟ وهل يتمثلها الروائي إن هي غابت فيما يسعى لإبرازها؟ أمِنْ مهارة الروائي (أو القاص) أن لا يختم روايته (أو قصته) بنهاية سعيدة أو مؤلمة (أدب مفتوح)؛ ليشرك القارئ بتخيل النهاية؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال الدراسة.

لم يقسم الكاتب روايته على أبواب أو فصول، فقسمتها لغاية الدراسة.



الملك مالك البيت:

ما أجمل أن نبدأ مع الراوي بأيام الصيف وبداياته، وهي أيام الحصاد، أيام العطاء، ونقل ما جنوه على الحمير (لعدم

باحث أردني

توفّر وسائط النّقل الأخرى، وصعوبة المسالك) مع تصوير معاناة فاطمة وزوجها (ضمير الغائب) وربط (شريط ذكريات) معاناتها مع معاناة والدها وتجواله بين سوريا وبيت لحم (تاجر أغنام) ومعاناتها في نقل الغلال إلى البيت المتربّع على ربوة، تحيط به أشجار الزّيتون، مما يجعل محيط البيت لطيفاً صيفاً، وهنا ينتقل الرّاوي للحديث عن بناء البيت (ضمير المتكلّم) ويقارن بين أن تعيش في المغاور، وما فيها من صعوبات حياتيّة، وبين أن تعيش في بيت، «قلت لوالدي: كيف تنامون في تلك المغاور»، ويعود بشريط ذاكرته إلى خمس سنوات مضت، وكيف عانوا من ثلجة، أغلقت عليهم باب المغارة، أنقذ النّاس منها جدّهم سالم، وببراءة «قاطع أخي الصّغير زرد أبي قائلاً: البريّة هذه السّنة تبدو خضراء، لماذا لم تعجبكم يا أبي؟ غضب أبي وقال: البريّة فيها كلّ شيء وعدّد أعشابها العلاجيّة الميرميّة، والقيصوم، والشّيح، والبابونج، ونسي ما يطبخ ويؤكل: الخبيزة، والسّلق، والحويرنة، والشّومر، ويطلب والده من أخيه (زرد) أن يملأ الدّلو ماء من بئر النّخيلة، ليطلعنا على عادة شرب الماء، وتنقيته مما علق به بواسطة قطعة قماش بيضاء (شاشة)، ولاحظ أنّ مياهه مملوءة بالدّود، وناقش والده والدته ليتحدّث عن قيمة الاتّكاليّة، وما مردودها السّيء على حياة المجتمع مهما كبر أو صغر.

وصية:

ويترك والديه، ويذهب عند عمّة والده صبحة التّسعينيّة الّتي طالما أوصاهم بها خيراً، لأنّها وحيدة لا أحد يعتني بها، قيمة (صلة الرّحم) ويرى في مغارتها ثعباناً كبيراً يلتهم فأراً ويختبئ بين (الكراكيب)، وأعلمته انَّ الثّعبان لا يؤذي إلاّ من يؤذيه. وشكوت زرد لعمتي لما يعمله من مشاكل وما أنهت تعليقها، حتّى تناهى إلى أسماعهم صوت زرد يصرخ نتيجة وقوعه عن الأرجوحة، عنّفه والده وضربه وشتمه، وطلبوا إليّ إحضار الحاجّة سعدى الّتي «تسكن في نهاية النّخيلة»، وحضرت وعالجت زرد، وهنا تبرز قيمة التّخصّص، وأنّ الأمر موكل للخبرة وإيمان القرويّين بذلك، لينتقل الرّاوي لطلب إحضار (قطعة خشب ليجبّر قدم أخيك)، ويستغل الرّاوي هذا الطّلب ليحدّثنا أنّه لم يجد قطعة خشب لاعتماد أهل المنطقة عليها في الوقود، ليصف لنا (طور الحمار) مغارة تمتاز من المغارات الأخرى بثقب في الأعلى مكان لا يبعد عن النّخيلة سوى مائتي متر، فعلاوة على الحمائم البرّيّة من مختلف الأنواع والألوان، يستذكر قصّة الشّيخ إبراهيم، شيخ الكتّاب مع الجنّ، ومحاكمتهم له، وادعاء الحاجّ حسين حول مشاهدته «كل هذا لم أشاهده أو ألاحظ شيئاً قريباً منه، إلاّ أنّ كلّ هذه الصّور جالت في ذهني».

قيمة التّعليم:

وينقلنا الرّاوي إلى إيمان أبيه بأهمية المعرفة، ولكن بأسلوب التّخويف والتّهديد «لا أدري كيف ستذهب للكتّاب، وستعود إلى الشّيخ إبراهيم لتذوق حلاوة سوطه... إنّ الحياة بدون معرفة لا شيء يجب أن يعرف الإنسان شيئاً على الأقل...»(ويصف لنا الموقع المكانيّ للكتّاب، والمشاقّ الّتي تكبّدها هو وزميله محمّد الحسن للوصول إليه، ثمّ تشاورهما للعودة بدون دراسة، ولكن بعد أن يقضيا الوقت في مطاردة الجنادب، وخطر للرّاوي فكرة الذّهاب إلى «بئر الجمل» طمعاً في الحصول على العسل، وما أن وصلا حتّى قال صاحبه: هذه دبابير وليست نحلاً. فقلت بالتّأكيد: بل نحل، إنّ والدي أخرج العسل وأنا معه، كنت صغيراً، ولكنّي اتذكّر كلّ شيء، وكان معنا أبوك إسأله حينما تعود...»، وهنا تبرز قيمة حميميّة الصّحبة والصّداقة وانتقالها إلى الأبناء، وتبين صدق محّمد الحسن، وعاداً بعد أن أشبعتهم الدّبابير لسعاً، واستدعوا الحاجّة سعدى (طبيبة القرية) الّتي خلطت مزيجاً من الأعشاب ملأت به وجهه، وراح في نوم مزعج، وأحلام أشدّ إزعاجاً مستذكراً «قصّة الملك الصّليبيّ» الّذي اخبرتني عنه عمتّي.. صرخ الملك الصّليبيّ فوق الفريديس «جبل أثريّ قرب بيت لحم»: «أيّها النّاس أعيدوا ابنتي أرجوكم ، لقد اختطفها

العبد زندو، أرجوكم أتوسل إليكم، سأرحل عن بلادكم، إذا أعدتم ابنتي، أعاهدكم أن أرجع إلى أوربا». عرض رائع ليخلص النّاس منه ومن سرقته لخيراتهم، ولكنّه نكث الوعد واستوطن «أبو غوش» قرية قرب القدس «كما تراءى إلي منظر قريتنا وهي مليئة بشجر الزّيتون والعنب، ولكنّ المعارك الطّاحنة – كما قالت جدّتي – أودت بكل شيء، لقد وقعت معارك عنيفة بين صلاح الدّين البطل والصّليبيّين، انتهت بفوز البطل العظيم... جعلني بشوق إليه أحاول أن أرسم له صورة في منامي»، ويستذكر والده عقوق الحاجّ حسين للصّحبة قائلاً: «ولكنّه رجل لا يراعي الجيرة»، ويحدّثنا عن بعض العادات الفلاّحية، مثل: إطعام الأغنام الخبز الجافّ، واضاءة السّراج، وخزن الطّعام في «البقلوشة»، ثم يصف لنا صناعة أكلة الشّدّة.

حب وتعاون:

ذهب هو وأخوه زرد ليجمعا الحطب لتطبخ أمهم الشّدّة، عثر على ما ظنّ أنه حقّق أمنيّة طالما تمنّاها، ألا وهي سبحة (يفرقع بها) مثل سبحة أبيه، والكبار، عثر وهو يجمع الحطب على بغيته، ودفنها، وعاد وأخوه بما جمعا من الحطب، وأصرّ والده على استدعاء الحاجة صبحة لتساعد والدتهم مع تمنّع الأمّ، ويبرّر شقاوة زرد، وسلاسة طبعه وامتثاله لأوامر والده، وبعد أن نضجت الشّدّة، وضعت في البقلوشة «لخزنها.» وتذكّر ما خبأه، وخاف أن تكون يد زرد قد وصلته» كما وصلت « الجنيهات الّتي نملكها، ويضعها أبي في وسادة الصّوف» ثم ينقلنا إلى نقل الماء من أرطاس ليرينا اتّكاليّة أبي حسين الّذي يذهب على مضض مع والده بعد أن هدّده.

أمنيَة وحبيب:

ذهبت مع أمي إلى العريش، وأخرجت المخبوء فإذا به عقد رائع «عدت إلى البيت، وهناك وجدت ضيوفاً، كانت رُبى بنت الشّيخ سعد عمرها بحدود 15 عاماً، ولكنّها تبدو كبيرة ، لقد أثارتني وأنا دون سبع سنوات ، فكيف بالآخرين في القرية؟ كلّ شيء ممتلئ فيها ، وحتّى شعرها كان رائعاً وطويلاً جداًّ». رفضت الخّطاب الّذين جاءوها رغم أنّ الفتيات لا يستطعن الرّفض ، لكنّها رفضت بقوة»، وتجاذبا أطراف الحديث، وهنّأته على سلامته من لسع الدّبابير وحاول أن يكبّر نفسه، فقالت له: «لا لقد حملتك عندما كنت صغيراً جداًّ، كان عمري حوالي تسع سنين، لا تكبّر نفسك، ومع ذلك فأنت رجل». وسألته: «هل وجدت عقداً لي في هذه الأنحاء ؟»، وبعد حواريّة شائقة، وعدته بمكافأة إن هو وجد العقد أو أخبرها عمن وجده «لا بأس عندما تشفى سأقبّلك»، وانتابته السّعادة ولاحظت عليه ذلك، فقالت: إذن تحبّني. فقال: يعني». وعاودت الحديث عن العقد وطلبت إليه الحضور إلى بيتها إن هو وجده، وقالت: إنّ والدها أعمى، ومع أنّه لا يحبه «ولكنّي احسست بإحساس طاغ تجاهها.»، وتجاذبا أطراف الحديث ليسألها أخيراً: «لا تحبّين أحدًا. ردت: أحبك فقط.»، وسألها عن علاقتها مع حاتم بن الشّيخ حسين، فأخبرته أنّها ساعدته فقط في إنزال كيس في المغارة ، ثم قال: إنّ العقد معه فاختطفته وهربت، وعاد إلى السّبحة وحبّه الشّديد أنّ تكون له واحدة ليكون بها كالكبار والسّادة، ويربط قلّة وجود السّبحات بسنة التّيه الّتي تاه فيها الحاج سالم وكوكبة من أهل القرية، وأنقذهم من التّيه أعرابيّ من أهل المنطقة، وفي طريق عودتهم وجدوا ولدين في مغارة تبنّاهما الحاج سالم، لأنّه لا ينجب أولاداً، قصص كان يستمتع بها وهو على فراش المرض، ولذلك قرّر والده علاجه بالكيّ، بدلاً من الذّهاب لعلاجه في القدس، ولامته عمّته، ووعدت جواداً أن تأخذه معها إلى القدس لتشري بعض الأعشاب للتّداوي، ورحلة. وشدّه الشوق لرُبى للخروج، ولمّا يشف، ولكن.. لم يرها، وطلب إلى والده أن يخرج لبيع الملح، وتحدث له والده عن خصب الأرض المحيطة بالبحر الميّت، وبعد الخسف أصبحت كما نعرفها اليوم، ورغب إلى والده أن يبيع الملح، وحاول والده إقناعه بأنها تجارة خاسرة،

ولكنّه اخيراً قنع، وقال: تعرف يا جواد، إذا مارست هذه المهنة بشكل جيد، فإنّك ستتعلّم الكثير من هذه المنطقة.»، «ويجب أن يكون جواد شيئاً آخر بالفعل، ولماذا لا يكون؟ سيعرف القدس شبراً بشبر، وسيكون من اليسير عليه أن يدبر نفسه هناك، توكّل على الله يا ولدي، وصلّ فإنّ الصّلاة تنفع المؤمنين.

الحلاق:

يستذكر معاناته عند الحلاقة في بيت ساحور، مع أنّه يحب المدينة «كنت أحبّ بيت ساحور أحبّ حركة النّاس، ولكن ليس وقت الحلاقة.»، ولشّدة معاناته وعدته أمّه أنّه سيحلق رأسه في القدس المرّة القادمة، ويصف لنا تعليقات من رواه وجدّدت أمّه الوعد «سآخذك إلى القدس مهما كان الثّمن».

مسيرة شقاء:

وجهّز له والده الحمارين عجمي والأسود، ويستفيض الرّوائي بوصف عجمي ملبساً إيّاه كل حسن وجميل من القول والعمل، واستذكر محبوبته ربى وهو يتجهّز للسّفر، ولكنّه لم يتمكن من رؤيتها، وأعطاه والده موسى تناوله من جيبه ليدافع به عن نفسه، وحذّره من الحيوانات المفترسة: الضّباع والأسود، وطلب إليه أن يكون دوماً وسط الرّكب، وقال: «هذه الموسى لها ذكرى أيضاً حافظ عليها، إنّني أذبح بها الضّحيّة في العيد، هذه السّكاكين لا تنفع». جاءت أمّي وأحضرت تسعة أرغفة، وضعتها في خرج عجمي.. وتساقطت الدّموع من عيني أمّي، ثمّ تبعتها أنا وكذلك أبي.. وكان معنا الحقّ في ذلك فهذه أوّل رحلة لي خارج القرية، أغيب فيها مثل هذه المدّة إضافة إلى أنّني هذه المرّة وحدي».

«مساء قريتنا هذا المساء رائع، النّجوم متلألئة، القمر مكتمل والسّعادة أيضاً تقفز من جوانب نفسي، أخذت عصاً قصيرة، وسقت الحمارين، ثم ظهر زرد فجأة فاحتضنته وقبّلته. عرّج على عريش الحاج حسين لأنّ ابنه محمد سيرافقه في الرّحلة.. ثم عرّجا على «العشرة الّذين سيذهبون معنا واحداً واحداً.. كان كلّ واحد منّا على الاقل معه حماران، وهكذا كانت القافلة كبيرة.»، وانحدروا إلى وادي الجوز، خيّم الصّمت على القافلة لما كانوا يسمعونه عن الغيلان الّتي تسكن الوادي، وانحلّت عقد ألسنتهم بعد اجتيازهم الوادي بسلامة فغنّوا وتجاذبوا أطراف الحديث بصوت عالٍ وأخذوا يغتابون النّاس ويلوكون أعراضهم، وكان راجي وتايه اللّقيطان هما قائدا الفتنة، ووصل الأمر إلى ربى، «تدخّل أحد الرّجال وزجرهم، فسكتوا، ولكنّ حديثهم أغاظني، وأوقف تفكيري في محطة ربى، ماذا يريدون منها؟ إنهم يتحدثون عنها باستمرار، ولكنّهم في الوقت نفسه جبناء، أعرف ذلك وأعرف أنّهم لا يجرؤون على مواجهتها ، فهي لبؤة بمعنى الكلمة، ولكنّها لبؤة رائعة، دخلت أخيراً في مملكتي، ووجدت أنها ليست كما يدّعون، وأنّ الجميع في القرية يتمنون الزّواج بها...»، وبعد نصف ساعة من السّير طلب إليهم تايه أن يستريحوا تحت شجرات تين، قال محمّد: إنها من املاك مختار القرية أبي زهير، وإنّ هذه المنطقة وكلّ المناطق وحتّى البحر الميّت هي من أملاكنا.»، وعاد إلى الخرافات «عاد عليّ الحامد وقال بقلة اكتراث: المغارة خلف الشّجرات لا يوجد فيها شيء. قال محمّد: ومن قال إنّ فيها شيئاً؟ رد عليّ الحامد: أنت لا تدري كوعك من بوعك. المغارة مليئة بالجن، وتدخّل قاهر الجمال مؤكداً، «وهنا ضحك راجي ضحكة مدوّية، فغضب قاهر الجمال وقال: صحيح قليل أصل، فردّ راجي إخرس...»، واشتّد الصّراع وتجنّبت المشاركة فيه، وعاد رجل ولحقه اثنان، فشاورت محمداً ورجعت أنا ومحمّد وقاهر الجمال وعليّ الحامد، ثم قال قاهر الجمال: طز على الملح. تماماً مثل ما قال لي والدي عندما عدت، ولكن مع استبدال إحدى الكلمات: طُز عليك. قلت: لماذا يا والدي ؟ قال: مهما حدث لا تعد ، العودة أمر سيء. «تدخّل زردبتشفٍّ وقال: ما شاء الله على الملح وأصحابه».

مغامرة:

وقرّر الخروج من القرية «وهربت مع النّدى في الطّريق الجبليّ باتجاه بيت لحم، وأثناء ذلك كنت أحدّث نفسي: أحسن سأجعلهم يندمون، لا شيء يفيد، مهما عملت لا ألقى سوى الشّتائم». وقرّر الذّهاب إلى القدس، وكان معه اثنان في العربة، كان الولد وقحاً، فهو يتحدّث عن النّساء بشكل مستمرّ». وأعجبته فكرة العمل سقّاءً «ولكن من أين يأتي بالقربة ؟»، وعاد إلى بيت لحم، وذهب عند جدّته يبيت عندها، فاستقبلته بحرارة، ورأى قربة معلقة فقال: جاء الفرج وطلب إلى جدته إعطاءه نصف قرش. وأعطته، واستذكر حنانها وحبّها، واستذكر جّده وتطوافه في بلاد كثيرة، وكان جدّه صاحب طرفة، وقصته مع الخضريّ البخيل، «وعاد أدراجه بالعنب والبارودة وما تيسر مما خفّ حمله، وفي اليوم الثّاني ذهب جدّي كالمعتاد إلى السّوق وهناك كان الرّجل الخضريّ يحدّث النّاس أنّه رأى في اللّيل شيطاناً، وبعض الرّجال يضحكون عليه ويقولون: لم يعملها سوى محمد حمدان»، وفي الصّباح أخذ القربة وعاد أدراجه إلى القدس، وكيف ملأها بالماء من برك سليمان، وحاول بيع ما فيها من ماء، لزهدي إلياس أبي كريم، ولكنّه لاحظ عليه عدم معرفته لمهنة السّقايين، فطلب إليه أن يعمل حوذيّاً عنده، ومن أوّل غزواته كسر عصاته، فقد ساق العربة بعد الواحدة ليلاً، وغلبه النّعاس، وقتل رجلاً تسعينياً، وأنكر أمام الزّبون الّذي كان يغطّ في نوم عميق، صحا منه عند نزول جواد وصعوده، وزعم جواد أنّه ضرب جحشاً، وسار حتّى وصلا بيت جالا، وعزم عليه الرّجل وبإلحاح أن يبيت عنده، وبات عنده واصفاً كرم الرّجل وزوجته وابنتيه، وظلّ خيال الرّجل الميت يطارده، فغادر بيت مضيفه على عجل وقال: إنّهما اثنان، وبحث عن الثّاني ووجده، وكان صبيّاً ملقى في حفرة، وعاد مسرعاً إلى القدس وظلّ يصارع نفسه ثلاثة أيام بلياليها، بعدها «وجدت نفسي مسرعاً، ولكن هذه المرّة حملت البطّانيات معي استعداداً لدخول السّجن»، «دخلت إلى المخفر وجدت دركياً، قلت له بدون وعي: لقد قتلت اثنين أثناء سير العربة وجئت أسلّم نفسي». وبعد نقاش مع الدّركي طلب إليه مغادرة المخفر «ولا من شاف ولا من دري «وجاء ضابط المخفر، وطلب إليه الطّلب نفسه، بعد أن قال لجواد: «أنت قتلت اثنين ونحن نعرف ذلك بإمكانك الذّهاب. قال جواد: لا. ردّ الضّابط: ماذا؟ هذه وقاحة أنا لا استطيع أن احجزك اذهب إلى البلدة التي تمّ فيها الحادث... وأسرعت إلى أبي ديس.. إنّهم يقفون في وجه ضميري ويسحقونه، لماذا يفعلون مثل هذه الامور؟ ووصلت النّقطة وبعد حوار مع الضّابط طلب إلى المأمور أن يودعني السّجن، وبعد ساعة جاء يساومني على الخروج فتمنعت أوّلاً ثمّ وافقت أخيراً «قلت للضّابط: إنّني سأحقّق طلبه. فقال لي: ما اسمك ؟ وكم عمرك؟ وأين تسكن؟ واعطيته المعلومات كاملة، فقال لي: إيّاك أن تفكّر بالهرب، سأحضرك، ولا تستطيع الضّحك عليّ، هل تفهم؟ قلت: نعم . خرجت وعاهدت نفسي أن أترك الخوف...، وكيف لي أن أنسى النّخيلة؟ وأنسى الرّفقة الرّائعة هناك ..»، وعاد جواد والتقى محمّد بن الحاجّ حسين وتعانقا بشدّة، وأعلمه: «أنَّ بعضهم قال: إنك متّ قبل أسبوع». ودار بينهما حوار، وشعر بأهميته، ولكنّ محمّدا قال: «أنت لست مهمًّا المهمّ المناسف والأكل «، وأسرع محمّد يخبر النّاس وحمد الجميع الله على سلامتي. وطلبت مِنَ الجميع: «من يفتديني بعنز وابنها؟»، ولم يفعلها أحد، وأخبرت أهل القرية بما حدث لي بناءً على طلب أبي، فجمع الجميع أغنامهم وفرّوا بها، وسمع «همس الرّجال من الواضح أنّهم غاضبون، وأنّهم لا يقبلون بهذا الوضع، فطالما أنَّ المسألة خاصّة، لماذا يتعرّضون لهذا العذاب.»، ولام نفسه أنه اخبرهم، «لقد تسرّعت كان الأولى أن أتركهم يستولون على بعض أغنامهم، وأن آخذ الأغنام دون أن أخبر أحداً، ولكنّ والدي كعادته يخاف على القبيلة»، وفي طريق عودتهم اخبره محمّد أنّ الخيّالة جاءوا إلى القرية، واقتادوا كلّ رجال القرية إلى سجن البصّة، وشاهدهم جواد، وعندما دخل

البيت سأل أمّه عن الأمر، فأخبرته أنّ أحد أسلاك التّلغراف قد قطعت وهم يبحثون عن الجاني، وطلبت إليه الذّهاب إلى الشّيخ «أبو قدريّة» علّه يساعدهم «تدخل أبو قدرية، ولكنّ الضّابط اعتذر له بأدب وطلب ابقائي لسؤال بسيط» وبعد حوار نادى الضابط عسكرياً «وطلب إليه أن ينصبني فلقة.. يكفي ضعه في النّظّارة.» استغرب الموجودون حضوري ودخل العسكريّ، وحقّق مع الحاج حامد حول قطع السلك، فقال له: أنت. فأمر بنصبه فلقة. وعانوا من الجوع ثلاثة أيام أنقذهم الشّيخ أبو قدريّة ببعض خبز الشّراك وبعض التّمر، وأمر الضّابط «بطابور تشخيص» أمر بعدها بخروج الجميع واستبقى جواداً بعد أن دخل سعد إلى الضّابط واخبره أمراً، وأعادوه إلى النّظارة، واستدعاه الضّابط وحقّق معه في قتل الشّخصين، ودار حوار بينهما حول وجود رشوة الضّابط كي يساعده في الخلاص من هذه المصيبة «إنّك ولد صادق، هل تحب تركيّا؟ – وهنا يبدو زمن الرّواية جليّاً واضحاً – قلت: نعم. قال: ستذهب لوالدك وتحضر رأساً من الغنم وتعود لي، أقول لك أحضر رأسين وبعض العدس المخزون عندكم، هل تفهم؟ قلت: نعم». وفى جواد بالوعد ولكنّ الضّابط أمر بسجنه ثلاثة أشهر بحجة قطع السّلك، ووعد بشرفه ليخرجنّه، وتأخر خروجه بضعة أيام، حضر بعدها قائد المنطقة زائراً لفلسطين وزار بيت لحم، وأعلم أنّ جواد هو قاطع السّلك وقاتل، فأمر بإحضار الخازوق وإعدامه، وقال الضّابط: «إذن سأساعدك كثيراً وأسرعت إلى القرية أعدو بجنون، ولكن هذه المرة أخذت من أمّي زاداً ومضيت إلى الجبال لتبتلعني.

تلتبس الرّواية في كثير من الأحيان بالسّيرة الذّاتيّة، وبخاصّة عندما تكون الأماكن أماكن حقيقيّة ، واقعيّة ملموسة تمثّل جانباً معاشاً، ورواية «الموت بطعم مالح» لمصطفى القرنة رواية مجتمعية لحقبة تاريخيّة عاشها الأجداد يزداد فيها نمو حبّ الأرض، والمكان، والانتماء، وحث الخُطى نحو المستقبل بقيم ثقافيّة راسخة، فمن سعي جاد لامتلاك بيت (تمثل قيمة الاستقرار) إلى وصية لصله الرّحم، وحقّ الجار إلى قيمة التّرابط الأسريّ والمجتمعيّ إلى «قيمة التّعلم والتّعليم» إلى «قيمة التّراث» القائد الصّليبي ونكث المواعيد، والقائد البطل صلاح الدّين الأيّوبيّ، والخرافات ومحاربتها بالتّجريب، وينقلنا إلى قيمة حبّ الأسرة وتعاون الأسر في إنجاز أمر مهم مهما صغر، وذلك في صناعة الشّدّة، وفي أمنيّة وحبيب نعيش مع حب تقليد الصّغار للكبار، وأمنيّة تقود لحب طالما تمنّاه من فتاة توصف بالجمال والكمال والجرأة، لم يظفر منها بشيء، مع كثرة ما جالت في خاطره، وبحث عنها، ولكن دون جدوى، وفي «مسيرة شقاء» تبرز قيمة الاختلاف الّتي تقود إلى التّفكّك والتّناحر، وضياع تحقيق الهدف وبخاصّة تحت قيادة الدّخلاء، ووصيّة والده بعدم العودة دون تحقيق الهدف، لأنّ العودة دون تحقيق الهدف أمر سيء.

وفي «مغامرة « قيمة الاعتماد على النّفس، ولكنّها لا تحقّق غاية دون دراسة وتمحيص وتفكير، مع إبراز قيمة الرّشوة، وسلبياتها، وترك النّهاية مفتوحة ليشارك القارئ في نسج خيوطها، وجاءت لغة السّرد لغة بين الفصحى والعاميّة، وهذا يقربها إلى مصداقيّة الرّواية، وبخاصة معاملة الوالد وجواد مع زرد من: «اخرس حتّى أكمل كلامي»، و«وحياة شيبة والدي لأعلمنّك الادب»، و«من يومك حمار كثير مشاكل»، وغيرها ممّا يوحي بأنها أسلوب تربويّ كان شائعاً، وما زلنا نراه عند العوامّ وأشباه العوامّ في يومنا هذا ، ظنّاً منهم أنّ القسوة قولاً وفعلاً هي السّبيل الأقوم لصنع الرّجال. والرّواية تستحق أن تقرأ بعناية وتمعن، فلكلّ قراءته.

---

* الموت بطعم مالح، مصطفى القرنة، طبع بدعم من وزارة الثقافة 2011م، دار يافا العلميّة للنّشر والتّوزيع ، ط1، 2012م.

«قضايا في الرواية الأردنية»..

السير على خُطا الأستاذ المعلّم نبيل حداد

هيا صالح



يمثل المنجز النقدي للناقد والأكاديمي د. نبيل حداد علامة فارقة في ما قدّم من جهود نقدية أسهمت في تأسيس ركائز الحركة النقدية، على الساحتين المحلية والعربية على السواء، إذ اشتغل د. نبيل حداد ضمن منظور يمزج بين النظرية والتطبيق، بما يحقق الانسجام والترابط والتكامل بين هذين العنصرين.

ولأن د. نبيل حداد يمثل صرحاً علمياً راسخاً، فقد دان له العديد من النقاد والكتّاب الذين تتلمذوا عليه بالفضل والعرفان، وهذا ما يكشف عنه كتاب «قضايا في الرواية الأردنية ودراسات في خطاب د. نبيل حداد في نقد الرواية»، الذي أعده وقدمه وشارك فيه: د. نضال الشمالي، واشتمل على دراسات لكل من: د. مريم جبر، د. بلال كمال رشيد، د. عباس عبد الحليم، د. عالية صالح ود. حفيظة أحمد.

يضم الكتاب في بابه الأول دراسات في نقد الرواية في الأردن إحداها للناقد د. نضال الشمالي تحمل عنوان «السرد والتاريخ: دراسة في تقاطع الخطابين في نماذج من الرواية السياسية في الأردن»، وفيها يرى د. نضال الشمالي أن الاندفاع نحو الماضي واستغلاله مادةً حكائية للنص السردي المُحاكي للواقع السياسي أفرز توجهاً مستقلاً يرفض أخذ المادة التاريخية كما هي وكما سخرها كتّاب الرواية التاريخية في مرحلتها الأولى، بل كان اللجوء إلى التاريخ مادةً حكائية

كاتبة أردنية.

لجوءاً استراتيجياً يستثمره الكاتب لإنتاج خطابه الخاص مجبولاً بمثيلٍ له سابق عليه وهو برهان أو قرينة تثبت صحة مسعاه.

هذا اللجوء، بحسب د. نضال الشمالي، صَاحَبَه تطور في التعامل مع الوثائقية التاريخية وتطويعها باستخدام حشد من التقنيات السردية التي تلبي المطلب، فبرز الاهتمام بكيفية تقديم المعلومة التاريخية عبر أكثر من طريقة، وتقديم الشخصية التاريخية في أكثر من إطار مع اختلاف مسببات هذه الاستعانة، وهو نوع من الأدب يسميه د. نضال الشمالي «السردية التاريخية»، متوقفاً عند نماذج من هذه السردية، ومنها روايات: «أرض السواد» لعبد الرحمن منيف، «الزوبعة» لزياد قاسم، «القرمية» لسميحة خريس و«ثلاثية غرناطة» لرضوى عاشور.

ومن تلامذة د. نبيل حداد الذين أسهموا بقراءاتهم في الكتاب أيضاً، د. مريم جبر التي درست «فنون السرد وتداخل الأنواع» في رواية «شرفة الهذيان» لإبراهيم نصر الله، موضحة أن الروائي استثمر في روايته كثيراً من عناصر التكنولوجيا الحديثة في مجالات التصوير الفوتوغرافي والرسم والسينما ووسائل الإعلام، واحتفى بزمن الرواية بما ينسجم مع تطورات العصر من تداخل في إيقاعات الحياة المختلفة، فاختلط الحلم بالواقع، وغابت -أو كادت- شخصية الفرد وطموحاته، لا في إطار مجتمع محدود حسب، بل في امتداد عالم صار أشبه بقرية كونية عامرة بالانكسارات والتناقضات وأشكال القمع.

ورأت د. مريم جبر أن هذا الأمر انعكس على بنية هذا اللون من الروايات، إذ تأسست على سلسلة من المفارقات التي لا تقل غرابة عما يحدث في الواقع، وهو ما تجلى في «شرفة الهذيان» بدءاً من العنوان وليس انتهاء بمضامينها الكابوسية التي تكشف هشاشة الواقع واضطراب قيمه.

وأوضحت د. مريم جبر أن جدل تراسل الأنواع والأجناس يغري الدرس النقدي بإثارة أسئلة الرواية الجديدة ومستقبلها من نواح عدة، يتعلق بعضها بشكلها وماهيتها وهدفها، ويتعلق بعضها الآخر بعلاقاتها بالقارئ المتلقي ودوره وحاجاته، وعلاقتها بالواقع ورؤيتها لما يشهده من أحداث وظواهر.

من جهته، درس د. عباس عبد الحليم عباس «جماليات السرد وبلاغة الخطاب الساخر» في رواية «نارة» لسميحة خريس، مشيراً إلى أن هذه الرواية توزعت بين تنويعة فائقة من الطروحات الواقعية والمثالية، والمراوحة بين المعقول واللامعقول في تناول قضايا السياسة والثقافة والاقتصاد والمجتمع محلياً وعربياً، وقضايا الحب والكره والنجاح والفشل، عبر سرد روائي راهن على قدرة اللغة، سواء في مستوياتها العليا أو في أدنى مستويات التعبير الشعبي فيها، بالإضافة إلى استثمار طاقاتها التأويلية عبر اللجوء إلى الرمز وفضاءات الأسطورة وبهاءات الشعرية في طرح رؤية فنية تؤطر كل ما سبق من قضايا.

واستعرض د. عباس عبد الحليم عباس جماليات السرد وبلاغة السخرية في رواية «نارة» عبر مسارات ثلاثة: خبرة الشكل الروائي، المشهد الجنسي وتمثلاته وفسيفساء اللغة.

بدورها، قدمت د. عالية صالح دراسة حول «أزمة المثقف بين الاغتراب وكسر المواضعات» متناولة رواية «مرافئ الوهم» لليلى الأطرش أنموذجاً على ذلك، مؤكدة أن الروائي الأردني امتلك حساسية عالية تجاه ما يشكل مجتمعه ويؤثر فيه، واستعان ببوصلة توجهه إلى مكامن الخطر التي تفعل فعلها في المجتمع، وأبرزها وسائل الإعلام التي تُعد من أكثر الأدوات تأثيراً في الناس. من هنا، تأتي أهمية دراسة د. عالية صالح لهذه الرواية التي انتقدت أصحابَ الأقلام المأجورة في الوسط الإعلامي، والذين يغيرون مواقفهم بتغيير مواقعهم. كما سلطت الرواية الضوء، بحسب الباحثة، على ثلاثية السياسة

والدين والجنس، مبرزة حاجة المجتمع إلى المثقف الناقد الذي يستطيع تحليل هذه الثلاثية ونقدها والوقوف على تأثيراتها في المجتمع.

ودرست د. عالية صالح شخصيات الرواية، مبينةً أن الأطرش استخدمت في تقديم شخصياتها أبنية فنية متعددة، حيث تم تقديم الشخصيات عن طريق الحوار والمونولوج والوصف، وجاء بناء الشخصيات متعدد السمات والتمثلات ومنفتحاً على تعدد القراءات والتأويل، وقد استطاعت الرواية الموازنة بذلك بين الفكري والفني.

إلى ذلك، قرأت د. حفيظة أحمد «صورة المغرب العربي في الرواية العربية المشرقية» متخذةً رواية «باب الحيرة» ليحيى القيسي نموذجاً على ذلك. ورأت أن الرواية العربية المشرقية عالجت صوراً متعددة للمشرق على حساب صورة المغرب، غير أن هناك استثناءات قليلة حاولت الرواية المشرقية عبرها استيحاء صور للمغرب العربي، وإن بدا استيحاء هذه الصور حصيلة الاتصال والمعايشة والاختلاط والعلاقات التي يقيمها الكاتب مع دول المغرب العربي وأهلها، بخاصة حين تكون نتيجة لعمله في إحدى دول المغرب أو دراسته فيها أو نفيه إليها، وهو الأمر الذي كان وراء تناول بعض الروائيين العرب لمدن المغرب العربي في نصوصهم التي تندرج في جانب منها في إطار السيرة الذاتية أو التخييل الذاتي أو المذكرات أو اليوميات..

وقد اختارت د. حفيظة أحمد دراسة «باب الحيرة» لأنها تندرج في إطار الروايات الواقعية، ما يعين على تلمس رؤية العرب المشارقة للعرب المغاربة، مشيرة إلى أن الرواية تفاعلت بشكل كبير مع مدينة «تونس» وتمكنت من تشخيص متخيل روائي عن المدينة بأبعادها الطبوغرافية والتاريخية والاجتماعية والثقافية، حيث تفاعل الروائي مع المكان المغربي الذي كتب عنه وعن تجربته فيه.

الدراسة الأخيرة في هذا الجزء من الكتاب المخصص لقضايا عامة في الرواية الأردنية، قدمها د. بلال كمال رشيد، وهي بعنوان «الرواية الأردنية: عتبات وعلامات لغوية»، وفيها سعى رشيد إلى دراسة العتبات لا كتقنيات تحدد الدخول إلى النص أو الخروج منه، بل كعلامات لغوية تتملك النص وتدخله في نسيجها لتفصح عن خطابها وتعكس رؤيتها.

ورأى د. بلال كمال رشيد أن المنهج النقدي العربي استفاد من المنهج الغربي الذي عاين النص الروائي واتخذ مصطلح «العتبات» منطلقاً لدراسة النص وسبر أغواره. ولئن كان المصطلح جديداً، كما يوضح الباحث، فإن المفهوم متأصل في التراث النقدي العربي الذي نظر إلى ما يسمى «العتبات» وفق أسماء أخرى: العنوان، المطلع، الاستهلال، القفلة والنهاية..

وتناول د. بلال كمال رشيد العتبات بالتحليل، ومنها «العنوان الروائي»، حيث درس مجموعة من عناوين الروايات مثل: «قبعتان ورأس واحد» لمؤنس الرزاز، «الموت الجميل» لجمال أبو حمدان، «مقامات المحال» لسليمان الطراونة، «المقامة الرملية» لهاشم غرايبة و«أعواد ثقاب» لرفقة دودين. كما تناول بالتحليل لغة الإهداء، ولغة التقديم، ولغة الحواشي.

أما الباب الثاني في الكتاب، فمكرَّس لـ «دراسات في خطاب د. نبيل حداد النقدي»، وفيه يدرس د. عبّاس عبد الحليم عبّاس كتاب حدّاد: «الرواية في الأردن فضاءات ومرتكزات»، مؤكداً أن هذا الكتاب أسهم في وضع لبنة مهمة في جدار النقد الروائي الأردني، حيث يتكون من ثلاث دراسات معمقة نُشرت في مجلات علمية جامعية محكمة خلال التسعينيات من القرن الماضي. ولعل القضية الأبرز في هذا الكتاب، بحسب د. عباس عبد الحليم عباس، هي البيئة بمفهومها الذي يستوعب المكان والزمان والمجتمع؛ أيّ علاقة إنسان هذه البيئة بواقعه كما قدمتها فنياً وفكرياً أعمال روائية تم انتقاؤها على أسس منهجية.

وقدمت د. حفيظة أحمد قراءة في كتاب حداد «الكتابة بأوجاع الحاضر» الذي يضم عدداً من الدراسات النصية حول روايات أردنية مختارة وممتدة عبر ثلاثة عقود (بين منتصف السبعينيات وأواخر التسعينيات)، وراعى فيها د. نبيل حداد مدى تمثلها لمراحل مسيرة الرواية في الأردن وطبيعة هذه المراحل سعياً لإبراز أهم الملامح العامة التي كانت عليها الرواية الأردنية، وما وصلت إليه هذه الرواية من تطور فني وتنوع في الرؤى.

إلى ذلك، قدمت د. مريم جبر قراءة في المنهج والرؤية لدى د. نبيل حداد في إصداراته الأخيرة: «بهجة السرد» الذي أفرده للرواية المصرية، «كاميليا الرواية الأردنية»، و«هنا لحظة التنوير».. والتي جمع فيها عدداً غير هين من الدراسات التي كان أنجزها في فترات زمنية سابقة، وجاء جمعها على هذا النحو ليكشف عن رؤية لم تحكمها المصادفة، بل هي نتاج تجربة نقدية أخذت وقتها واستنفدت نار نضجها عبر مراحل من الوعي المبكر.

أما د. عالية صالح، فقدمت قراءة في كتاب «بهجة السرد»، الذي اشتمل على اثنتي عشرة دراسة عرَّفت بمنجزات السرد وجَلَت تقنياته ومصطلحاته وأظهرت حساسياته وسلطت الضوء على التشكيل الجامع بين البساطة المتأصلة في الفن الروائي والتركيب المساير للحداثة ومنجزات التجريب.

وأكدت د. عالية صالح أن د. نبيل حداد أَولى عنايته لأساليب السرد وتقنياته وربطها بالحراك الاجتماعي والسياسي، موضحاً البعد العالمي فيها، بحيث انسجمت زاوية التناول مع طبيعة العمل الأدبي، فكانت النظرية نابعة من العمل، وتطابقت مفهوماتها ومحدداتها، فبدا واضحاً للمتلقي أن لكل نص طريقة في المقاربة تنسجم مع مكوناته البلاغية واللغوية والتقنية والسردية.

أما د. بلال كمال رشيد فعرض لكتاب «كاميليا الرواية الأردنية»، مشيراً إلى أن د. نبيل حداد يصطحب القارئ في جولة ممتعة وهو يؤرخ ويؤصل ضمن منهاج نقدي واضح، متوقفاً عند أسماء روائية أردنية سواء أكانت مغمورة أم مشهورة، لكنها ساهمت في وضع بصمات فارقة في تاريخ الرواية الأردنية خلال العقود الخمسة الأخيرة من القرن الماضي. ويرى د. بلال كمال رشيد أن هذا الكتاب النقدي محكم وصوره مترابطة ضمن منهج نقدي واضح سعى إلى رسم معالم الرواية الأردنية وتطورها عبر مرحلة زمنية محددة، فقارن وقارب ولم يجامل المبدع ولم يجمّل النص بما ليس فيه، وقد وُضع الكتاب بلغة معبّرة ورشيقة.

وقدّم د. نضال الشمالي قراءة في كتاب «نظرات في الرواية المصرية» الذي يشكل، بحسبه، المحطة الأثيرة والأكثر ذاتية في ما قدمه د. نبيل حداد، إذ تظهر ملامح مبادئ المدرسة المصرية في نقد الرواية بوضوح، وهي مدرسة منشغلة بالمضامين الاجتماعية والسياسية والتاريخية المؤطرة للحدث.

ويوضح د. نضال الشمالي أن هذا الكتاب يمثل مجموعة من المقالات والدراسات التي أنجزها حداد خلال عقدَي الثمانينيات والتسعينيات، والتي اختصت بالحديث عن مجموعة من الروايات المصرية البارزة والمؤثرة في نشأت المجتمع المصري إبان مرحلة الستينيات والسبعينيات، التي أسهمت في بلورة النشأة النقدية والأدبية عند حدّاد.

وأخيراً، ينطوي هذا الكتاب على جهود نقدية مهمة في مجال نقد الرواية الأردنية واستجلاء عناصرها وآلياتها وتطورها عبر مراحلها التاريخية المتنوعة. كما يرسخ لمفهوم الاحتفاء بالناقد الذي هو من العناصر الأساسية في عملية التلقي التي تدور حول (المبدع، النص، الناقد)، ويؤسس أيضاً لما يسمى «نقد النقد» الذي هو من المؤشرات على سوية النقد وسلامته، محتفياً بتجربة د. نبيل حداد الذي يمثّل قامة علمية كبيرة.

مزالق الصحافة في «رجال للبيع»

د. عمر عبد الرحمن الساريسي*



صدر عن «دار فضاءات» (2012) رواية «رجال للبيع» للكاتب حسين العموش، وقد وقعت في 195 صفحة من القطع المتوسط، وقد صدر له قبل ذلك «الثلاثة» في بعض موضوعات علم النفس السياسي والاجتماعي، ورواية اليوم يمكن أن تكون امتداداً في الموضوع نفسه.

يتخذ حسين العموش لنفسه، في رواية «رجال للبيع»، اسم رضا الفلاح، وينسج أحداث روايته على لسان ضمير المتكلم، من خلال ما يرى ويسمع ويراقب ويعيش ويعلق على الأحداث، ويقف الباحث، في هذه الرواية، على حدثين تدور حولهما: أحدهما هام والآخر أكثر أهمية.

الحدث الهام:

يرسم المؤلف للصحفي والإعلامي في الأردن صورة واضحة، حيث تبدأ الأحداث، على الراوي، وهو يعمل في جريدة «شيحان»، على منطقة دوار المدينة الرياضية، ويتحدث عن علاقة صداقة تربطه بزميلته «فاتن»، التي تعرّف إليها على مقاعد الدرس، في الجامعة الأردنية، وتستمر العلاقة بينهما. وقد سافرت إلى الولايات المتحدة لإكمال الدراسات العليا في الإعلام والصحافة، وبعد التخرج يتقدم لخطبتها من أبيها الوزير في الحكومة الأردنية، فيرفض بحكم التباين الاجتماعي

* باحث أردني.

بينهما، فيكون لهذا الرفض أثر كبير على نفسه، فيصمم على مهاجمته في الصحافة وفضح علاقته ببعض رجال الحكم في إسرائيل، وهو الوزير الذي بعد أن حلت الوزارة في عمان صار وزيراً في السلطة الفلسطينية في رام الله، وإذ تخطب صديقته لغيره يبتلى بفتاة كان يعرفها من قبل، وتوقعه في شباكها ويبتلى بتدبير أمرها وقد وقعت في علاقة جنسية بفنان يتركها ويسافر إلى الخارج، فيعمل ما يستطيع لتمرير أمر اغتصابها. باختصار تدور تداعيات هذ الحدث حول أمور شخصية، وأهم منه الحدث التالي:

الحدث الأهم:

وعلى الرغم من أهمية هذا السرد الأول إلا أن الكاتب يركز على السرد الأكثر خفاء على العين المجردة واكبر بعثاً على التداعيات الداخلية المنوي التركيز عليها.

فبعد أن تَنادى الصحفيون والإعلاميون إلى اجتماع عام يلتقون عليه في مجمع النقابات في الشميساني، وقد أخذت أفكارهم تتسارع حول جدول الاجتماع إذ بالملك حسين، رحمه الله، يفاجئ الجميع، ويتصدر المنصة ويتحدث، حتى يستبين الجميع مواطن اقدامهم، وتصبح الأمور واضحة.

وهنا يكتب المؤلف ــــ رضا الفلاح ــــ كلمة في الجريدة بعنوان «درس ملكي ولحية بيضاء تقول كل شيء»، وتكون الكلمة مدوية تحوز رضا الجميع، حتى تستعاد في الأيام التالية في جميع الصحف المقروءة والمشهودة. وتبدأ في حياة المؤلف مرحلة جديدة من العمل الصحافي، حيث يقرر رئيس الوزراء ترقيته إلى مركز المستشار الخاص في مكتبه، براتب ألف دينار، ويعينه في الجريدة المقربة من الدولة. وهنا يبدأ عمله الذي أطلعه على حقيقة العمل الصحفي ومدى ما فيه من تبعية وانقياد للمسئول الإداري والأمني، ومدى ما فيه من نفاق.

المعادل الموضوعي:

1- وفي العام الذي يعمل فيه المؤلف مستشاراً لرئيس الوزراء ومسئولاً كبيراً في جريدة الرأي الآخر، المقربة من الدولة، يزاول ما أُنيط به من عمل: فهو يمتدح قرارات الرئيس، ويدافع عن أقواله، وعن سياساته وينفذ أوامره في تزيين مواقف أعضاء وزارته، ومن يرى رأيه في أعماله، وكذلك في تشويه سمعة المخالفين والمعارضين. وقد يلزم أن يكتب اليوم عكس ما كتب بالأمس إذا غير شخص ما رأيه في القريب والبعيد من المسئول.

إنه يقول عن هذه المرحلة: أتعذب وأنا أكتب كلاماً ليس لي، كلاماً لهم: أمدح به هذا الوزير أو ذاك، فالأوامر كانت لي تحت بند (لمع فلانا) في حين كنت أصب جام غضبي إذا ما تعلق الأمر بتصفية حسابات السلطة عندما يطلب مني (لأشل عرض فلان) أو كما كان الزملاء يطلقون علي ! (كتاب التدخل السريع) ص108

وفي هذه الأثناء حمل على أن يكون واحداً من الجسم الصحفي والإعلامي المرافق للوفد الأردني والفلسطيني لمفاوضات مع العدو الصهيوني، ولم يكن يرغب أن يرى شخصاً إسرائيلياً على الإطلاق. وقد حاول بشتى الطرق أن يعتذر ولكنه لم يستطع، وفي فلسطين كان يعاني كثيراً من الجلوس مع الأعداء، وكان على الدوام يرفض التطبيع والمطبعين، وأعظم موقف واجهه في هذا المقام هو أن المفاوض المقابل قد تغيب ذات اجتماع بسبب مرض كلبه!! وقد آثر البقاء معه ليطمئن عليه!!! فعلق المؤلف على هذا الموقف: «اتفوو على هيك إهانة، يفضل كلبه على أمة بحالها». (ص156)

وظل المؤلف يتعذب سائر أيام عمره لهذا الموقف الذي حمل عليه حملاً.

2- ومن هذه المواقف الصعبة التي واجهها وكشف عن جهده فيها قصة علاقته بفتاة تعرف عليها قبل «فاتن» وكانت تعمل معه في الصحافة، واسمها مها، وكانت تكيد له ولفاتن، وكان يقترب منها صديق له يعمل في الفن التشكيلي واسمه مازن، وقد وصل الأمر بينهما إلى مرحلة المواقعة الجنسية. وحينما تأكد لمازن أنها قد حملت، سافر إلى الخارج، وتركها تتلوّى بجريمتها، فلجأت إلى صاحبنا، ووضحت له الأمر، ففكر بتزويجها من أحد أقاربه، فلم يقبل، وبعد أيام من العذاب والتفكير، نصحه أبوه بأن يتزوجها وبعد شهرين يطلقها، وفعلاً عقد عليها وتركها في بيتها، ثم أعلن الانفصال على الناس.

3- وكانت مها آخر همومه، لقد فعل ما فعل ليمسح أمام الناس جريمة مازن معها، وليخرج الطفل بعد ايام من خروج أمه من المستشفى ليقول لهم إنه لم يكن مكتملاً. يقول: «وقفت قبالته في الحاضنة الزجاجية، كان يحرك قدميه الصغيرتين في وجهي، نظر إلى الأعلى وابتسم، ترى هل كان يضحك معي أم هل على خيبتي؟؟!!!(ص194)

إن هذا السرد الذي عرض لأيام كان مستشاراً لرئيس الوزراء، وللحظات التطبيع مع العدو، وساعات الزواج الظاهري من مها. هو ما يريد أن ينفذه المؤلف للقراء من أنه الهدف الذي يسعى لإيصاله في حقيقة الأمر وليس الخطرات العاطفية مع مها وغيرها. إنه هو ما نعني بقولنا المعادل الموضوعي في هذا العمل الروائي.

الرواية فن ماكر:

وههنا تكمن، في رأيي، مهارة المؤلف في إيصال ما يريد أن يرسل للمتلقين، إنه جعل من نفسه نموذجاً للصحفي الذي يمكن أن يمتطيه المسؤولون لبلوغ اهدافهم، (لتلميع) فلان أو (شل عرض علان)، إنه يصف نفسه وكانه خروف له قرون، «هل أقول أنني الخروف أبو قرنين، الذي يقبل أن يكون كلباً مربوطاً بجنزير على الدوار الرابع؟ الكلب الذي يعوي على أعداء دولة الرئيس، أنا الذي باع نفسه (بشلن) في سوق النخاسة.(ص174)

هذا هو المرض الذي يصرّ على كشفه في المشتغلين بالصحافة والإعلام، «رجال للبيع» من شاء كانوا ملكه بنقوده» كما قال احد شعراء العصر، ومما يكشفه هذا الروائي أن ظلما آخر قد وقع عليه ، وهو اضطراره أن يظهر للناس وكأنه تزوج من مها ، ولو لشهرين اثنين فقط، ثم يطلقها، ليأتي وليدها وكأنه ابنه، يقول: «هل أقول انني الخروف أبو قرنين الذي قبل أن يكون احتياطياً مثل (اسبير) سيارة مرقوع. (ص175)

ومما يكشفه الروائي من بنى تحتية في روايته موقفه من القضية الفلسطينية، إنه يهدي الرواية لأبيه الذي جاهد في القدس عام ثمانية وأربعين، وفقد إحدى عينيه، وعاش عمره كله يمني نفسه أن يعود هناك ليفقد الاخرى في سبيل الله، كذلك وقد شارك في وفد المفاوضات وهو كأنه مجرور على عينيه، وقد عمل على كشف بعض خونة القضية كثيراً.

هذه هي الملامح الأساسية التي رسمها الروائي بمهارة أشبه بالبنى التحتية لموضوعاتها وأسس افكارها، وهي التي قلنا في بداية هذه الكلمة إنها الكلمة الأهم إذا قيست ببعض المظاهر الخارجية في الرواية، علاقته بفاتن وتعلقه بالمسؤولين، ألم يقل نجيب محفوظ ذات يوم الرواية فن ماكر؟!

كلمة حق:

فإذا أراد القارئ أن يلخص في ذهنه صورة هذا الروائي الفكرية، فإنني أقول إن هذه التي عددناها المعادل الموضوعي في الرواية ثم سلكناها في الأهداف الاساسية لها ، إنها جميعاً

تعد في صالح المؤلف، فهو ينفر من الصحفي الذي يبيع قلمه بالمجان، فكم ندم على قوله لرئيس الوزراء: (يا دولة الرئيس أنت تفصل ونحن نلبس)، وهو يكره النفاق في السياسة وفي الصحافة ويشبه مسح الجوخ بالقشاطات في مصنع الزيت في سحاب، وهو لا يتنازل عن قضايا الوطن شرقي النهر وغربيه، فهو يقول عن فلسطين، إنهم ذبحوها كحمامة بيضاء وتركوها تذبح وعيونهم ترى وقلوبهم تخفق،(ص78)، فضلاً عن البر بالوالدين لأبعد حدود البر، وإذا لزم المجتمع بعض التصرفات، فليكن بمستوى الرجولة، كما فعل في قضية مها.

ملاحظات اخرى:

ويمكن أن يجد القارئ المتأمل في هذه الرواية بعض الملاحظات الثانوية الضرورية:

أ- فقد أفلح المؤلف كما قلنا في سرد أحداث الرواية، بعيداً عن الأسلوب الحكائي، فجعل ظاهرها يبدو مريحاً يطرح المال والجاه، ولكنه ينوي في الحقيقة أن يكشف مساوئ مهنة الصحافة ومافيها من شراء الرجال وبيعهم وتشغيلهم في غير ما يخصهم هم بأنفسهم.

ب- يبدو المؤلف محتفياً برسم الصورة الفنية التي توصل إلى الفكرة المبتغاة، فهو مرة يقول عن نفسه «أنا أسلم ذاتي لصديق، تماماً مثل الزعامات العربية يسلمون بلادهم لاحتلال غير معلن(ص134)، وأحياناً يشبه الحكومات المتعاقبة في البلد الواحد بالجلطة: تأتي على غفلة وتذهب على غفلة، تحيي اناساً وتميت آخرين.(ص 113..)

وفي المقارنة بين الحديث المخادع والآخر الصادق يقول: للخديعة أربعة أرجل وأجنحة تطير بها وتحط كيفما اتفق، أو يقول: «للخديعة ألف مخدع وألف قدم، قلوب تنام على خديعة وأخرى تقطف ثمارها». (ص172)

وهي أشكال كبيرة وواضحة للخديعة والمخادعين.

يجد رسم للعولمة صورة واضحة مكررة شاملة.(ص59)

ويحفل المؤلف بالتشبيهات في رسم هذه الصورة الفنية وغيرها، وصف الطفل.(ص194).

وفي التشكيلات اللغوية التي يؤلف روايته منها سهولة وقوة واقتدار، وأحياناً تغلو في دهنه المواقف النفسية فيضطر إلى استعارة الكلمات العامية المعبرة، دون أن تطغى على الأصل.

ولكن العبرة في أفكار الرواية واتجاهاتها التي صدرت عن نفس صافية، تعرف الصواب من غيره وتستطيع فصل الماء عن اللبن، كما يقولون.



لوحة للفنان ياسر الدويك

المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي

(مذيل بمعجم مصطلحات السيرة)

تأليف: د. محمد صابر عبيد

قراءة: د. عباس عبد الحليم عباس

تظل السيرة الذاتية جنساً كتابياً حائراً بين أجناس الكتابة الأخرى، وهي تراوح في تصنيفها بين الكتابة الإبداعية، والكتابة التاريخية، كما أن نظرية الأدب نفسها لا تساعدنا كثيراً في حل هذه المشكلة، وعلى أية فإن النقاد بدأوا يتعاملون مع السيرة الذاتية بوصفها نصاً أدبياً، ويجدون له التصنيفات المختلفة بناء على ما يتضمنه نصها/ متنها من محتوى يعيدهم إلى السياقات التاريخية أو الروائية، أو الشعرية، أو التخيلية، وهم بذلك يجتهدون لضبط عالمها، والوصول إلى قول فصل في هذا الصدد.

والكتاب الذي بين أيدينا للناقد والأكاديمي العراقي محمد صابر عبيد بعنوان «المغامرة الجمالية» والصادر عن عالم الكتب الحديث 2011 إربد/ الأردن. يشكل أحد هذه الاجتهادات. غير أن النص السيرذاتي- كما تناوله في كتابه هذا- لا يتوقف عند حدود السيرة الذاتية الصافية في حدود التجنيس المعروف، إذ وسع من الحدود المفهومية للمصطلح بحيث شمل الكثير من نماذج الكتابة السيرذاتية، كالحوارات الأدبية الثقافية، والشهادات الأدبية والنصوص السيرذاتية غير المجنسة وغيرها.

اشتمل الكتاب على ثمانية فصول متنوعة في رؤياتها ومساراتها، اشتغل الفصل الأول على المدونة السيرذاتية لعبد الرحمن مجيد الربيعي بعنوان «تجليات الذات الحكائية وسيرذاتية الضمير السرد»، عبر المحاور الآتية «فاعلية العتبات/ فضاء الحكي: من إدارة الأحداث إلى رسم العناصر/ القصدية السيرذاتية: من الذاكرة إلى الفكر/ تقانات السرد السيذاتي/ أسلوبية التعبير: اللغة والكتابة».

واشتغل الفصل الثاني على مدونة عبد السلام العجيلي بعنوان: «حساسية الصورة السيرذاتي بين الكتابي والفوتوغرافي»، عبر المحاور الآتية: «مدخل/ الصورة نصا: القراءة والتأويل/ أنموذج الصورة الفوتوغرافية/ بين الكتابي والفوتوغرافي/ عتبة المقدمة: من الصورة إلى الكتابة/ المذكرات وحساسية الدال الصوري/ الذكريات: الراهن الصوري والمستدعي الذاكراتي/ عتبة الـ «ملاحق»: ثبات الصورة وتنوع مظاهر السرد/ سياسة الصورة ونزعة التمركز حول الذات».

أما الفصل الثالث فقد قارب مدونة شوقي بغدادي بعنوان: «في التجربة الشعرية رؤية سيرذاتية»، من خلال المحاور

أستاذ الأدب العربي في الجامعة العربية المفتوحة- عمان.

الآتية «عتبة العنوان/ عتبة الاستهلال/ فضاء التكون/ بنية القصيدة/ الاختتام/ مغامرة اللغة ولغة المغامرة».

واستأثر الفصل الرابع بمقاربة مدونة ممدوح عدوان الحوارية السيرذاتية الموسومة بـ «سيرذاتية الحوار الأدبي»، إذ ضم هذا الفصل المحاور الآتية «الحوار الأدبي مصطلحاً سيرذاتياً/ ممدوح عدوان في مرآته/ فضاء الأمكنة والأزمنة: لعبة التاريخ والمعتقد/ فضاء التكون وحدود الثقافة القاسية/ فضاء الحداثة وإشكالية الفهم والتداول/ فضاء الشعر... فضاء القصيدة/ فضاء الفن: فضاء الإنسان والحرية/ فضاء النقد وحساسية التعامل/ فضاء الترجمة/ فضاء التلفزيون».

اختص الفصل الخامس بدراسة مدونة رجاء النقاش بعنوان: «جدل الشهادة الأدبية الذاتية والغيرية في صوغ السيرة الذاتية»، واشتمل على المحاور الآتية «مدخل/ الشهادة الأدبية الذاتية والصورة السيرذاتية/ قصيدة النثر وإشكالية الرؤية/ المكان بوصفه مكوناً سيرذاتياً/ الشاعر يرسم صورة الناقد/ تنوع الصورة السيرذاتية في مرايا الآخر».

أما الفصل السادس فقد قارب مدونة خالد محي الدين البرادعي الحوارية السيرذاتية بعنوان: «حياة في حوار: أنموذج السيرة الذاتية المشتتة»، وقد اشتمل على المحاور الآتية: «مدخل/ النشأة وفضاء التكوين الأول/ النشأة الثقافية وحساسية المكونات السيرذاتية/ المرأة: الوجه السيرذاتي الآخر للتجربة/ فضاء المزرعة وتجليات الذات في الطبيعة/ فضاء الشعر: فضاء الذات والتجربة/ الأنا السيرذاتية في شخصيات المسرح/ المسرح الشعري: الأنموذج التعبيري الأرقى عن الشخصية/ النقد الذاتي: إعادة تقويم سيرذاتي/ الكتابة للصغار: استظهار حلم الطفولة».

ذهب الفصل السابع إلى مقاربة مدونة حمدة خميس بعنوان: «أنثوية الشهادة الأدبية وسيرنة التجربة»، مشتملاً على «مدخل/ فوضى الأنا وأنوية الفوضى/ تجربة الجامعة: وتحولات الأنا السيرذاتية الشعرية/ تجربة الشعر تجربة الحياة والعالم».

واشتغل الفصل الثامن على مدونة نجيب محفوظ بعنوان: «أصداء السيرة الذاتية: التشكيل السيرذاتي القصصي»، وقد اشتمل على «مدخل/ الطفولة: منبع تشكل الوعي والحساسية/ آليات الذاكرة وتشكيل الفضاء السيرذاتي/ الرمز السيرذاتي ونداء التخييل».

سعت الفصول جميعاً إلى التقاط الرؤية السيرذاتية في هذه المدونات التي صرح قسم منها بسيرذاتية، ولم يصرح بها القسم الآخر، لكن محاولة المؤلف النقدية استنطقت هذه المدونات على وفق مقاربة سيرذاتية على نحو من الأنحاء، وأظهرت المنطق السيرذاتي لها من خلال منهج القراءة ورؤيتها وفضائها الرحب.

وعزز المؤلف رؤية الكتاب ومنهجه بمعجم مصطلحات السيرة الذي سبق لنا أن نشره أيضاً في كتابه السيرذاتي «تمظهرات التشكل السيرذاتي»، والطبعة الثانية من كتابه «السيرة الذاتية الشعرية» إتماماً للفائدة وتوفير فرصة جديدة لتداول المصطلح السيري وإشاعته.

وبرغم الطابع الشمولي لهذه الدراسة لما يبدو من عناوين فصولها الذكورة آنفاً، إلا أنه يمكن تسجيل بعض الملاحظات تحسب للدراسة، وأخرى تحسب عليها، وهو ما سيترك له المجال في نهاية هذه القراءة. لقد حاول المؤلف في الفصل الأول توظيف مصطلح (العتبات) في نقد السيرة الذاتية من خلال مقاربة نقدية لسيرة عبد الرحمن مجيد الربيعي المعنونه بـ (أية حياة هي؟ سيرة البدايات).

لقد بيّن كيف تحظى العتبات في فن السيرة خاصة بقيمة تشكيلية وسردية عالية، لما لها من أهمية كبيرة في رسم صورة السيرة الذاتية وتوجيه محتوياتها، وتحديد منطلقاتها وتكريس دلالة الميثاق فيها، فضلاً عن دورها في الحفاظ على معالم النوع الفني وحراسة تقاليده وأعرافه وخصائصه النوعية، على النحو الذي يجعلها أكثر حيوية ودفقاً وحرارة وإثارة وانتماء إلى اللحظات الثرية والخصبة في حياة صاحب السيرة وتجربته الإبداعية ذات الفرادة والتميز، ويؤكد المؤلف أن هذا يجعل منها نصاً جالباً للمتعة والفائدة في منطقة التلقي حيث ينفتح المتلقي/ القارئ على سرد لتجربة حية يمكن أن يختبر ذاته وتجربته بها، ويفيد من معطياتها ورؤاها وتفاصيلها على الصعيد الفني القرائي الثقافي، الذي يمكن أن يسلمه مفاتيح جديدة، تسهم في حل مشكلات أدبية وفك شفرات نصية في النصوص الأدبية لصاحب السيرة الذاتية.

ويرى الكاتب هنا عتبتين مركزيتين فاعلتين في «أية حياة هي؟» على حد تعبيره... العتبة الأولى: عتبة العنوان، التي اختارت لصياغتها نمطاً شعرياً من أنماط التأليف الجمالي، بأسلوب استفهامي يتقصد الإثارة والتحريض على التأمل وتحفيز نظر المتلقي وذهنه لانتظار خطاب الذاكرة القادم، ولا يستهدف الحصول على إجابة ما.

فـ «أية حياة هي؟» سؤال يستدرج المتلقي نحو منطقة تعد بالإثارة والتعدد والتنوع والمفاجآت، وتغريه بالاستسلام للسرد والوقوع في حبائله وشباكه، وهي تختزن – عبر صيغة الاستفهام الدالة- أحداثاً ساخنة واعترافات مؤجلة.

إن الجزء الأول من عتبة العنوان «أية حياة هي؟» ينطوي على قدر عال من الإغواء لا سبيل إلى مقاومته، بما تعكسه من احتمالات بذهب إلى قطب السلب مثلما تذهب إلى قطب الإيجاب، وتنزع إلى فتح هذه الاحتمالات أقصاها.

ويحيل الجزء الثاني من العنوان «سيرة البدايات» على الفن السيرذاتي المرتبط بمرحلة زمنية معينة هي «البدايات»، بالرغم من أن «البدايات» في منطقة العنوان حصراً تحتمل أكثر من قراءة وتقترح شبكة احتمالات لتحديدها الزمني في مسار التجربة والوعي والإنجاز الإبداعي والتكون الثقافي، لكن الكاتب ما يلبث أن يحدد ذلك فيما بعد بـ«الزمن» تحديداً.

أما العتبة المركزية الثانية: فهي عتبة التقديم، الموسومة بـ «هذا الكتاب.............» وتنهض على وصف رؤية العمل وتحليل صورته العامة، وتبدأ بعرض الفكرة وتحديد مفهوم «البدايات» وسبب الاختيار.. وهنا يستشهد عبيد:

«قبل سنوات فكرت بكتابة جوانب من مذكراتي الشخصية، منذ الطفولة وحتى التحاقي بمعهد الفنون الجميلة ببغداد عام 1957، وبذا أغطي حوالي 15 سنة أو أكثر (لا أستطيع ضبط الأرقام بالتحديد) أهميتها في كونها سنوات التكوين ثم إنها مليئة بالأحداث سواء ما تعلق بي شخصياً أو بمدينتي (الناصرية) والعراق كله».

أما الفصل الثاني الذي ناقش العلاقة بين (الكتابة والفوتوغرافي) أي الكلمة/ والصورة، فقد أكد في عبيد أنه طالما أن الصورة الفوتوغرافية تحولت إلى نص يمكن معاينته وقراءته بوصفه فناً صورياً يمثل وجهة نظر تختزن قيمة جمالية وفكرية وثقافية، تنطوي على قدر عال من الكثافة الإبداعية في مجال التوافر على خزين سيميائي يمكنه تحدي آليات التأويل، فإن العلاقة بين الكتابي والفوتوغرافي- بوصفه صورة- تطرح رؤية تتطلب أمعان النظر والتحليل والمعاينة، ومن هنا يوضح المؤلف أن العلاقة النظرية التي يمكن أن تتكشف اعتماداً على حيثيات هذا التصور بين الصورة والكتابة حسب فرانسيس بيتس، تقوم على «فن الذاكرة ومحاولة المزاوجة بين القدرة الإبداعية وقدرة الذاكرة على الاحتفاظ بانطباعات بصرية

قوية»، يمكنها أن تستعيد حرارة الذكرة المتجسدة في حيوية الصورة وهي تحكي قصة الزمن والمكان والحدث. ومن النماذج الشهيرة في شكل الصورة الفوتوغرافية أنموذج «شكل الرسم الذاتي»، الذي يسجل حالة تاريخية وجغرافية ذات أثر وقيمة على مستوى الفرد والمجموع داخل السياق التاريخي الذي تتواصل فيه الأزمنة من الماضي إلى الراهن وما يحمله من طاقة استشرافية للمستقبل.

وعند التعامل مع سطح الصورة الفوتوغرافية ومكوناتها قرائياً على هذا المستوى بوصفها نصاً، «يكتفي السارد برواية الأفعال أو المشاهدات الضرورية التي تقدم صورة محددة عن الذات الساردة»، وتتمركز الأفعال والمشاهدات في مركزية الصورة البؤرية ذات الرسم الذاتي وهي تمثل كتابيا الذات الساردة، أو تقوم بدورها في ترتيب العلاقة الإجرائية بين النص والقراءة.

إن شكل التصوير الذاتي في التصوير الفوتوغرافي يتحول إلى نص قابل للتأويل، وحين يرتبط بسياق إعلامي كثيف يتعلق بصاحب الشكل الذي تعرض صورته، إذا ما أصبح فيما بعد شخصية مهمة على أي صعيد تمكنه من مضاعفة القيمة التاريخية والفنية والإعلامية للصورة.

وتقوم وظيفة الإخبار المؤلف — كما يفيد بوصفها الوظيفة ذات المركزية الأشد في التقديم والعرض بالإعلان عن فضاء الصورة، استناداً إلى منطلقات واقع صاحب الصور وقدرته الذاتية على تفعيل قيمة هذه الصورة وتحريك تاريخيتها الصورية ضمن فعالية سيرذاتية يدعمها فيما بعد بالكلام النصي.

فالصورة في إطار شكل الرسم الذاتي على هذا المستوى تتميز عادة بالاقتصاد والتحديد والتكثيف والاختزال، لأنها تثبت حالة نوعية في تأطير الرسم الذاتي داخل الصورة بإطار تاريخي وتصويري، يحرك المحتوى بآلية (تصوير السرد- سردة التصوير) باتجاه تحرير فكرة مركزية تستحوذ على الفضاء السير- ذاتي، وتعمل في فعالية التشكيل الصوري على مركزة السرد السيرذاتي وفتحه على وقائع اجتماعية وتاريخية وثقافية، تنكشف فيها صور للزمن والمكان ويتحقق انفتاح ما على الحدث والحركة والمعنى بكل الإحاطة والشمول التي يمكن أن ينتجها التأويل داخل فعالية القراءة.

ينقلنا د. محمد صابر عبيد في الفصل الثالث إلى نمط آخر من السيرة، هو سيرة (التجربة الشعرية) حيث يتناول ديوان شوقي بغدادي (ليلى بلا عشاق) هذا النوع من الكتابة الداخلة في الفضاء الاصطلاحي للسيرة الذاتية الشعرية في مقدمة ديوانه «ليلى بلا عشاق»، ويعنون هذه المقدمة المهمة بـ «الشعر هذه اللعبة الخطرة»، ولا شك في أن هذا التعريف المكثف والعميق في صياغة حاشدة على الصعيدين المفهومي والدلالي «اللعبة الخطرة»، يحيل أول ما يحيل على آلية اللعب التي هي جوهر الفعل الشعري ولحمته وسداه، فضلا على أن فضاء اللعب بمفهومه الفلسفي والجمالي فضاء شعري بامتياز، ولا يمكن للشعر أن يبلغ أقصى جنونه التعبيري والأدائي من دون أن يتمتع بطاقة لعب خلاقة، تدفع به إلى مستوى الإنجاز النوعي المختلف الذي يتمظهر فيه داخل فعالية تحدث في الفضاء الكتابي والكلامي وكأنها تحدث للمرة الأولى.

يستهل الشاعر شوقي بغدادي سيرته الذاتية الشعرية المكثفة بعتبة استهلالية يحكي فيها السبب الرئيس الذي دعاه إلى اللجوء إلى هذا النوع من الكتابة وفي هذا السياق بالذات. متحرزاً من إشكالية حديث الشاعر عن نفسه- كما يقول-، ويمثل ذلك حساسية أنوية (شرقية) مبالغ فيها، لأن الحديث عن التجربة الشعرية هنا لا يمكن أن يدخل في باب الدعاية والترويج والتبجح والغرور، بل يدخل في سياق إبداع يمثل نوعا جديدا من الكتابة السيرذاتية، له أهميته الكبرى على صعيد

النوع الكتابي أولاً، وعلى صعيد الكشف عن منابع وأصول وخلفيات وجذور التجربة الشعرية للشاعر. وإذا ما استطلعنا ما استهل به بغدادي سيرته الذاتية الشعرية هنا سنكتشف فوراً سلطة الخوف من القارئ المتربص، الذي يمكن أن يحيل الأشياء على غير حقيقتها الاصطلاحية والعلمية، وهنا يستشهد المؤلف بـ:

«أريد أن أقول منذ البداية إن هذه المقدمة كتبت بتكليف من دار «الكلمة» التي تفضلت بنشر هذه المجموعة وأردت أن يكون موضوعها حول تجربتي مع الشعر. أقول هذا حتى لا يتبادر إلى ذهن أحد أنني مغرم بالحديث عن نفسي إذ ليس أشد إحراجاً للإنسان من أن يتحدث عن نفسه».

ويقرر عبيد أن قوله الصريح المعبر عن موضوع كتابته «حول تجربتي مع الشعر» ينفي تماماً خوفه من الآخر، الذي يمكن أن يفهم على أنه مغرم بالحديث عن نفسه ويداول كلامه في هذا الإطار، فالحديث هنا- وكما هو محدد بشكل علمي أجناسي- يشتغل حول التجربة الشعرية حصرا، على النحو الذي يبعدها عن الحديث الذاتي الأنوي الصرف، ويدخلها في إطار الحديث عن نوع أدبي سيرذاتي معروف، وهو لتجارب الشعترية والاعترافات. ولبيان مدى سعة السيرة الذاتية واستيعابها لحقول وأجناس كتابية وإبداعية عديدة، يخصص محمد صابر عبيد الفصل الرابع لدراسة الحوار الأدبي، موضحاً أن المدونة النقدية العربية لم تنظر إلى (الحوار الأدبي) بوصفه مصطلحا سيرذاتيا نوعياً، يتحرر فيه الأديب (المحاوَر) من مشاغله الإبداعية داخل فسحة من التأمل لينظر إلى ذاته الإنسانية والأدبية بحرية ورحابة وألفة ومرونة، وينفتح بحسب طبيعة الأسئلة الموجهة إليه على كثافة تجربته وخصبها ليعاينها ويتمتع بفضائها، مسترسلاً بالحديث والحوار خارج الحدود النوعية والتقاليد التقانية للفنون الإبداعية التي يمارس كتابتها.

إذن، يلجأ الكاتب أمام فضاء الحوار ومشاهده ومتطلباته إلى عالمه الداخلي السيرذاتي ليحسن تقديم إجابات فيها قدر كبير من الحيوية، وتنطوي في الوقت ذاته على رؤية حرة غالباً ما تكون جديدة تفتتح أفقاً جديداً في فهم تجربته، وقد يكون هذا من أبرز الأسباب التي تدفع المرء إلى إجراء حوار مع أديب له تجربة عميقة في الحياة والإبداع. وقد سبق للمؤلف أن تناول هذا المصطلح في إطاره العام في «معجم مصطلحات السيرة» الذي وضعه بعنوان يشمل كل أنواع الحوارات. اصطلح عليه بـ«الحوارات الشخصية»، وقد حدده في تمثله القولي والسردي السيرذاتي على النحو الآتي: «سرد شخصي ذاتي شفوي أو مدون، يعتمد فيه السارد الحواري على الذاكرة والتصور والرؤية والحلم، مستخدماً الأزمنة الماضي والمضارع والمستقبل كافة، حسب متطلبات السؤال الذي يوجهه المحاور وضروفه وإشكالاته. يستعين بالذاكرة ويوازن ويقارن من أجل أن يوفر إجابة ممكنة لكل سؤال، ويوظفها على نحو أكثر هدوء ورصانة من الحالة الكتابية. ويتوافر هذا النوع السردي السيري على معلومات ومستندات مهمة، تكشف عن نظرية السارد ورؤيته وتجاربه ومراحل حياته، بتنوع كبير في طريقة العرض والاستعادة والاستقبال، ويمكن أن تجمع سلسلة الحوارات للكاتب الواحد أو كتاب عدة وتنشر بوصفها وثيقة ذاتية مهمة، تقترب على نحو أو آخر من أشكال السيرة الذاتية» ويذكر أن فيليب لوجون، وهو مالم يذكره عبيد، أشار إلى الأهمية الوطنية للحوارات، وعدها وثائق مهمة .

ولا شك في أن (الحوار الأدبي) يأخذ شكلاً أكثر حيوية وأهمية في نطاق قربه من السيرة الذاتية الإبداعية خلافاً لبقية الحوارات، إذ ينطوي على وعي خاص ومعرفة نوعية وإدراك شامل لأهمية ما يقدمه على صعيد تعميق الحضور والفهم في تجربته الإبداعية، ولا سيما إذا كان مع مبدع كبير له تجربة ثرة وعميقة وخصبة ومتنوعة كما هو الحال عند ممدوح عدوان.

ومن المنطلق نفسه يدرس المؤلف (الشهادة الادبية) في الفصل الخامس (ذاتية وغيرية) إذ تنقسم الشهادة الأدبية على نوعين هما: الشهادة الأدبية الذاتية التي يتحدث فيها الأديب عن تجربة إبداعية معينة من تجاربه، والشهادة الأدبية الغيرية التي يتحدث فيها الآخر المطلع العارف والقريب من تجربة المبدع عن هذه التجربة، فيصفها من الخارج ولكن هذا الوصف الخارجي يحمل معرفة خصبة وثرة، تعكسها طبيعة التوجه نحو الإدلاء بشهادة مهمة عن تجربة أديب معين يستحق هذه الشهادة.

وهنا يبين المؤلف عبيد كيف حظيت تجربة الناقد والمفكر والصحفي اللامع رجاء النقاش باهتمام واسع وعميق من لدن الكثير من المهتمين في الشأن الثقافي والفكري والأدبي العربي، وقدم هو شهادته الأدبية ضمن حوار خاص ونوعي أجري معه على هذا الأساس، وتشكل في ظاهر الكتابة ومسارها السيرذاتي على شكل شهادة أدلى بها النقاش عن تجربته في الحياة والكتابة، فتحت الكثير من آفاق الدالة على مكنز سيرته الذاتية.

وبموازاة ذلك تقدم كوكبة من الكتاب والأدباء والمثقفين ورجالات الصحافة الكبار بتقديم شهاداتهم الأدبية الخاصة، على النحو الذي يمكن أن يكون رؤية سيرذاتية تتجلى عميقاً عبر مزج الشهادة الأدبية الذاتية مع الشهادة الأدبية الغيرية، في السبيل إلى صوغ الشهادة الأدبية الغيرية في تجربة رجاء النقاش أخذت سبلاً وأشكالاً عدة في رسم معالم سيرذاتية هذه الشخصية الأدبية والثقافية، ويأتي هذا التنوع انسجاماً مع طبيعة الآخر الذي يقدم هذه الشهادة وكيفية نشاطه وقربه من تجربة النقاش، ولا شك في أن هذا التنوع- وعلى الرغم من حساسية الجانب الاحتفائي- يضيء عميقاً أكثر الجوانب إثارة وأهمية في شخصيته وتجربته ، على حد تعبير عبيد، كما أن تحليلها والوقوف عند مسارات رؤيتها يكشف على نحو واضح وجلي محطات مهمة في الحياة والتجربة.

وهنا يشير عبيد إلى رأي الناقد د. صلاح فضل الذاهب إلى قراءة الوجه النقدي في شخصية النقاش من خلال وقائع نقدية عرف بها وكونت لدى فضل هذه الشخصية النقدية المتميزة بقوله: «رجاء النقاش الذي تميز بنبوغه المبكر في مجال الكتابة النقدية، وهي عادة تتطلب نضجاً متمهلاً واستحصاداً بطيئاً، بهر قرّاءه بعين الصقر التي يمتلكها منذ صباه، فقد كان موهوباً في اكتشاف المواهب الكبرى والتنبؤ بمستقبلها الواعد، سواء كان ذلك في الشعر أو الرواية، وليس، أدل على هذه المقدرة الفذة التي صدقتها الأيام من اسمي محمود درويش والطيب صالح وغيرهما».

ويأتي الفصل السادس (حياة في حوار) للبحث في الحوار المطول والثري الذي أجرته الدكتورة أنطوانيت زحلاوي على مراحل مع الكاتب الموسوعي الدكتور خالد محي الدين البرادعي، وجاء بعنوان: «حياة في حوار»، ليدخل في إطار السيرة الذاتية على النحو الذي قدمه عبيد، وينطوي على قدر مهم من انفتاح البرادعي الرحب والحر على فضاء هذا الحوار، بحيث حفل بأطياف خصبة من حساسية السيرة الذاتية وأنموذجها وقضاياها. ونلج المدخل هنا بما قدمته المحاورة من أفكار وقيم ورؤى فيما يخص جهدها في هذا الميدان، إذ تقول: «تولدت لدي قناعة لا يرقى الشك إليها عن وجود تيار إبداعي له خصوصيته وفردانيته، اسمه التيار البرادعي في الإبداع الشعري والمسرحي والفرعان هما من شجرة باسقة واحدة»، واستناداً إلى هذه المساحة الواسعة التي أفردتها لعملها راحت تتصدى لمهمة الحوار برؤية واضحة ومنهج معقول.

تقدم أولاً رؤيتها لمتجه الإبداعي في مجال الشعر والمسرحية الشعرية حيث يتميز البرداعي ويتفرد ويشتهر، فتقول: «القصيدة لديه تشبه القصة أو الحكاية بمتانة التركيب وتراص الصور وتتابع المقاطع. والمسرحية الشعرية لديه لا

يشبهها إبداع آخر ولا حتى الإبداع الذي ينتسب إلى جنسها، وأي مسرحية شعرية له تمتلك قارئها وتأسر متلقيها ثم تنام وتصحو ذاكرته»، وهي رؤية شخصية لها تسمح لها بأن تقترب على نحو أصيل وحساس من شخصية المبدع وتجربته.

وفي إطار التميز والخصوصية تنظر إلى إقبال الباحثات الإناث على دراسة تجربته نوعاً من الخصوصية، إذ أحصت «أكثر من خمس عشرة طالبة جامعية كتبت رسالتها عن إبداعه إلى جانب الطلاب الذكور»، كانت مثار اهتمام غير اعتيادي عندها قادها إلى تبني هذا المشروع «كل هذه الخصائص كانت وراء انجذابي إليه» كما تقول، ثم تصف ميدان العمل وشكله وفضائه- مكاناً وزماناً وحدثاً – وطريقة بناء الاستحضارات، وما تراه من نتائج لعملها على الأصعدة الشخصية والأدبية والثقافية والمهنية معبرة عن ذلك بقولها: «تعددت اللقاءات، تارة في بيروت، وأخرى في دمشق، وثالثة في حمص، ورابعة في شتورة، ومرة في يبرود. وكان هذا الحوار. وعلى الرغم من كونه حواراً يعتمد إجابات الدكتور البرادعي على أسئلتي إلا أنه سيرة حياة بعد أن اكتملت وتعانقت فصوله، ويمكن لأي طالب او طالبة أو باحث أن يدون سيرة البرادعي بجانب من حياته الشخصية. وهذا ما أنا جد سعيدة به. ولا بد من الإشارة إلى أن هذا الحوار الشامل انتهى مع نهاية عام 2003 فهو يغطي نصف قرن من حياة مبدع كبير».

ويعلق محمد عبيد قائلاً: لعل وصفها لهذا الحوار بأنه يغطي نصف قرن من حياة مبدع كبير مما يدخل في صميم التشكيل النصي للسيرة الذاتية، ويجيب على بعض المهم من أسئلتها، ثم يضيف:

ولا شك في أن هذه الإضاءات الاستذكارية الاسترجاعية بتشكيلاتها المتعددة والمتنوعة التي تنتظم في سياق واحد تدخل قطعاً في عمق الكتابة السيرذاتية، حتى وإن جاءت استجابة لحوارية معينة ترتبط على نحو ما بالظروف الزمكانية الضيقة لفضاء الحوار، لأن الإجابات هنا إنما تعبر عن رغبة سيرذاتية واضحة في الكشف عن جوانب مهمة وحافلة على هذا الصعيد من التجربة، التي إذا ما استبعدنا أنها كانت نتيجة لأسئلة خارجية من محاور خارجي، فإنها تدخل عملياً في صميم عمل الكتابة السيرذاتية، لما توافرت عليه من حسن سيرذاتي في الكشف والتعبير والصريح وتثبيت الحقائق التاريخية المرتبطة بالسيرة، من حيث النشأة الأولى والتكوين والتطور والتشكل، وكل ما يحيط بهذه المفردات السيرذاتية الأصيلة من فضاءات وقيم وحدود.

أما السرد النسوي وتجلياته في السيرة الذاتية فقد استحضره المؤلف من خلال سيرة حمدة خميس (بعض أناي... بعض فوضاي) مبيناً كيف تنشغل الأنا السيرذاتية عند الشاعرة حمدة خميس بطبيعة المكون الشعري لشخصيتها الإنسانية والإبداعية، وتبدأ في صياغة شهادتها منذ الطفولة والتعلق الساحر بالشعر بوصفه الفضاء الذي يشغل العقل والوجدان في مرحلة مبكرة من مراحل السيرة :

«لا أتذكر تماماً كيف أحببت الشعر دون غيره من أجناس الكتابة ربما هي القراءة الغزيرة التي استغرقتني منذ صبا باكر جداً.. ربما سحر الكلام حين يكون شعراً وأنا كنت كالمأخوذة في حضرة الشعر.. ربما هو جدي لأمي الذي كان يجلسني في الأماسي وأنا بعد طفلة، ويروي لي حكايات الشعر».

الشعر إذن هو الأقرب إلى حساسية الروح والتشكل الأدبي عموما، وبفعل التأثيرات المحتملة القادمة من طبيعة الشعر ذاته من جهة، والمصدر الممول لهذا التأثير (جدي لأمي) من جهة أخرى، على النحو الذي انقادت فيه الذات السيرذاتية نحو (سحر الكلام حين يكون شعراً) ليؤثر في الكيان ويبذر أولى المكونات الإبداعية في الذات. ومنذ البدء تنشغل الذات بالعمل على الاستجابة بسحر هذا المكون، واختراع أساليب تمويهية تحصل من خلالها على فرصة التطلع نحو هذا العالم، وكانت القراءة هي الجسر الأول والضروري الذي

يصل الذات بفضاء الإبداع الشعري وحقوله الساحرة، ولا سيما حين تكون – حتى القراءة الأدبية- من المحظورات، بحيث لا يمكن الوصول إليها إلا عبر الاستجابة للصوصية سرية تتيح لها فرصة اللقاء بالكتاب:

«الكتاب الذي كنت أخبئه تحت الفراش حتى يغرق البيت في نوم ساذج عميق لإخراجه من مخبئه السري .. وأقرأ على ضوء فانوس ضئيل حتى الصباح ويقظة الجميع».

ويؤكد صابر عبيد بأن هذه المعاناة لبلوغ متعة القراءة تمثل على نحو عميق محنة التشكل القاسية التي تتأتى أولا من كون الذات الباحثة عن متعة المقروء هي أنثى، لذا فكل هذه الإجراءات والاحترازات التي تقف حاجزاً أمام التطلع نحو فضاء الثقافة والإبداع تخص المرأة وحدها، لأن المجتمع الذكوري لا يؤمن بأن الثقافة هي من أعمال المرأة، على النحو الذي يجعلها تلجأ إلى القيام بفعل لصوصي تام السرية للتواصل بالثقافة والإبداع.

إن مرحلة الجامعة تمثل واحدة من أكثر المراحل قدرة على تخطي الحدود والحجب والتابوهات، بوصفه فضاء مفتوحا على الصعيد المعرفي والحيوي والثقافي والرؤيوي، وفيه من التعدد والتنوع ما يسمح بتجلي الشخصية، وتكشف الموهبة على ذاتها الإبداعية حين تكون مبدعة في وسط بالغ الذكورية والهيمنة:

«كما كانت لتلك المرحلة الفضل لخروجي الأبدي وفضي لكل المفاهيم والتقاليد والأعراف المتيبسة التي تستلب الإنسان (المرأة والرجل) وتجعل منهما كائنين قانعين وتابعين مستبعدين أبدا!!!!».

فهي كما ترى حمدة خميس مجالاً رحباً لحرية المرأة والرجل معاً، على صعيد التخلي عن المفاهيم والتقاليد القديمة والاستعاضة بها عن تقاليد ومفاهيم جديدة في الحياة والإبداع والثقافة، فهي مرحلة مفارقة في السياق السيري. وتستعيد في إطار التفتح الأجناسي للجنس الأدبي الذي ستشتغل عليه النزوع المبكر نحو الدراما، وربما كان أحد الأسباب في العثور على منطقة الشعر الكامنة التي يشكل الفن الدرامي أساساً من أسسها وفضاء من فضاءاتها لدى حمدة خميس .

ولكشف حدود التاريخ في النص القصصي يتناول المؤلف (أصداء السيرة الذاتية) لنجيب محفوظ، ويقول عبيد بأننا حين نتدخل في المتن النصي للكتاب نجد أنه قد تكون من عدد كبير من اللقطات السردية تشبه إلى حد كبير القصص القصيرة جداً، إلا أن الميثاق القرائي الذي كرسه العنوان على الغلاف «أصداء السيرة الذاتية» يرغمنا على التعاطي مع النص بوصفه أنموذجاً معينا من نماذج السيرة الذاتية، ويبعد عن سياق القراءة إمكانية عده عملا تخييلياً يمكن أن يدخل جنس القصة القصيرة جداً. كما أن التقديم الذي افتتح الكتاب بقلم الناشر لا يوحي تماماً بأن نجيب محفوظ هو الذي هيأ هذه الأصداء وركبها بهذه الطريقة، بل يشي بأن الناشر هو الذي جمعها وقدمها بوصفها أصداء لسيرة نجيب محفوظ الذاتية:

«تتشرف مكتبة مصر بتقديم العمل الأخير للأستاذ نجيب محفوظ: أصداء السيرة الذاتية، وقد كتبها الأديب الكبير في شكل نقاط مضيئة في حياته، تعكس انطباعاته وجوانب نفسه التي كونت شخصيته الفذة».

فقد يكون نجيب محفوظ كتبها في فترات متباعدة من حياته على شكل لقطات قصصية تحكي شذرات من تجربته في الحياة ورؤيته لها، وتمثل موقفه من الأشياء، وتتمثل بوصفها استراحات من عناء الكتابة الروائية التي تحتاج إلى جهد نوعي كبير، واستخدمها الناشر هنا لتمثيل جزء معين

ومحدد من سيرته الذاتية، كونها تعبر عن مواقف حيوية وتسرد مشاهد عاشها محفوظ وسجلها على شكل مذكرات يغلب عليها الطابع القصصي، حتى أنها لو لم تخضع للتجنيس الذي اندرج في عنوان الكتاب وتصنع ميثاقا قرائياً معيناً مع القارئ، لتعامل معها أي قارئ على أنها قصص قصيرة جدا.

تعد مرحلة الطفولة في أية سيرة ذاتية أو مشروع كتاب سيرذاتي منبعاً مركزياً وجوهرياً للتشكل والصيرورة، وحين يتعلق الأمر بالمبدع والفنان فإنها تبقى المغذي الأول لأية مغامرة إبداعية، إذ إن الكثير من الأدباء والفنانين – كما يرى عبيد – يدينون بالولاء الإبداعي لمرحلة الطفولة بوصفها المنطقة الخصبة الأكثر تركيزاً، التي لا يمكن لأي حالة استذكار أن تتفاداها، لذا ظلت منطقة أثيرة وثرية في العالم الإبداعي للمبدع. فنجيب محفوظ في أصداء سيرته الذاتية يبدأ من الطفولة، وهو يروي قصصا مركزة عن حالات ومشاهد ظلت مؤثرة وعميقة في شخصه وفضائه الإبداعي الإنساني، وفي لقطة قصصية/ سيرذاتية يروي بعنوان: «دعاء» هذه الطرفة الدالة:

«دعوت للثورة وأنا دون السابعة.

ذهبت ذات صباح إلى مدرستي الأولية محروسا بالخادمة. سرت كمن يساق إلى سجن بيدي كراسة وفي عيني كآبة، وفي قلبي حنين للفوضى، والهواء البارد يلسع ساقي شبه العاريتين تحت بنطلوني القصير. وجدنا المدرسة مغلقة، والفرّاش يقول بصوت جهير:

بسبب المظاهرات لا دراسة اليوم أيضاً.

غمرتني موجة من الفرح طارت بي إلى شاطئ السعادة. ومن صميم قلبي دعوت الله أن تدوم الثورة إلى الأبد!».

إن هذه اللقطة مشحونة بالبراءة والعفوية والصدق على الرغم من انطوائها على قيمة سيميائية على النحو الذي يمكن أن يقرأ وعي نجيب محفوظ اللاحق من خلالها، عبر ملاحظة مناخ السخرية العميقة التي تتحرك في بطانة الإشارة التي يمكن استخلاصها من علاقة الحرية بتوقف الدوام والثورة.

وفي تحليل هذه اللقطة يرى عبيد أن العنوان: «دعاء» يسجل هنا تمثيلاً قصصياً تقليدياً لمحتوى اللقطة، ويستجيب على نحو ما أيضا لسيرذاتية الفضاء الطفولي الذي عبرت عنه اللقطة، ويتوافق مع الرؤية الاستعادية لحساسية الذكرى وقيمتها في الزمن والوعي، في الإطار ذاته تتكشف الصورة الطفلية لشخصية محفوظ في أول لقاء لها مع الموت، وهو لقاء يتسم بالكثير من الغرابة والعنف والارتباك والشعور بالقهر والوحدة، في خيال طفل يشعر بالفقدان وهو يسعى إلى الامتلاك.

ويختتم محمد صابر عبيد كتابه هذا (بمعجم مصطلحات السيرة) مجتهدا بجمع ما يقارب خمسين مصطلحاً، يعدها مصطلحات نقدية خاصة بالحقل الأدبي للسيرة الذاتية، ومع وضوح الجهد الجاد في هذه (المحاولة) إلا أنه تجدر الإشارة إلى ضعف هذا الأسلوب - تقنياً- في صناعة المعجم المصطلحي، فمثل هذا العمل يجدر وجوده مستقلاً عن الكتاب من ناحيته، وينبغي اعتماده على مصادر تعترف بالمصطلح ودورانه في الاستعمال بحقل معرفي ما، قبل إقراره بوصفه مصطلحاً داخل المعجم.

ومع هذا وذاك، يبقى كتاب «المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي» كتاباً قيماً في مجاله، استطاع صاحبه أن يوازن بين التنظير والتطبيق بدراسة متميزة في حقل السيرة الذاتية ونقاشاتها المختلفة.

المرجعيات الفكرية في أدب دوريس ليسنغ

د. يحيى البشتاوي



دوريس ليسنغ أديبة بريطانية ولدت في إيران لأبوين بريطانيين في الثاني والعشرين من تشرين الأول عام 1919م، وقد بدأت حياتها الأدبية بكتابة الأقصوصة والرواية في مطلع شبابها المبكر حينما كانت في (زيمبابوي) كما كتبت مجموعة من المقالات ضد الفاشية التي كان المستوطنون في أفريقيا يتعاطفون معها، وفي عام 1949م قدمت (دوريس) إلى انجلترا مع ولدها (بيتر) حيث بدأت مسيرتها مع اليسار الانجليزي الذي رأت فيه أنه الأقرب إلى توجهاتها النضالية، وفي ذلك الوقت قدمت أول رواية للنشر تحت عنوان «العشب يغني» التي استلهمت عنوانها من البيت الشعري «العشب يغني فوق الساكنة والوارد في القصيدة» الرائعة «الأرض اليباب» للشاعر الكبير (ت. س. اليوت) حيث حققت نجاحاً كبيراً عند صدورها في عام 1950م، وبدأت (ليسنغ) تأخذ طريقها إلى الساحة الأدبية ككاتبة محترفة حينما أصدرت ما يزيد عن اثني عشر رواية كان من بينها «بيان موجز لمنحدر إلى سقر» 1971م، و«مذكرات من نجا» 1974 م، و«سهيل في آرغوس» 1979م، و«الإرهابي الطيب» 1985م، و«الطفل الخامس» 1988م، بالإضافة إلى روايتين تحت اسم مستعار وهو (جين سومرز) وهما: «مذكرات جار طيب» و«إن كان الكبار يستطيعون»، كذلك كتبت عدداً من النصوص المسرحية كان بينها مجموعة: «اللعب مع النمر ومسرحيات أخرى» عام 1996م، كما كتبت (ليسنغ) بالتعاون مع الكاتب

أستاذ في كلية الفنون في الجامعة الأردنية

(فيليب جلاس) نصاً اوبرالياً هو «الزيجات بين المناطق ثلاثة وأربعة وخمسة»، وقد عرض هذا النص في ألمانيا كما صدر المجلد الثاني لسيرتها الذاتية عام 1996م، وفيه توثيق لمرحلة وصولها إلى انجلترا عام 1949م .

وقد بدأت (ليسنغ) حياتها الاجتماعية في إيران حيث كان والدها يعمل في المصرف الامبرطوري، بينما كانت والدتها تعمل في مجال التمريض، وفي عام 1925م انتقلت الأسرة إلى (زيمبابوي) التي كانت مستعمرة بريطانية في ذلك الوقت، حيث اشترى والدها مزرعة كبيرة للتبغ والذرة، وحينما بلغت الرابعة عشرة من عمرها تركت المدرسة التي دخلتها مع شقيقها وانصرفت إلى القراءة الجادة منذ ذلك الوقت.

عاشت الأسرة أكثر من ثلاثين عاماً وسط مجتمع قائم على الفصل العنصري والتعصب وسيادة الأقلية البيضاء، أما (ليسنغ) فبعد أن اشتغلت في عدة وظائف في (سالزبوري) تعرفت إلى (فرانك وزدم)، وهو موظف حكومي فتزوجا في العام 1939م، وأنجبت منه ولداً وابنة، لكن زواجهما لم يستمر طويلاً، وانتهى بالطلاق في العام 1943م، وفي العام 1945م تعرفت إلى (غوتفرد ليسنغ) وتزوجته وأنجبت منه ولدها (بيتر)، بيد أن الزواج قد انتهى بالطلاق أيضاً بعد أربع سنوات، وقد رأت (ليسنغ) بعد ذلك أن الزواج لا يناسبها، وأن حياتها بدون زواج أفضل بكثير.

وقفت (ليسنغ) في كتاباتها ضد التفرقة العنصرية، وكانت جرأتها هذه سبباً في أن يحظروا عليها الدخول إلى كل من (روديسيا الجنوبية و جنوب أفريقيا)، وقد لخصت في أعمالها الأدبية أهم الأحداث السياسية والاجتماعية في القرن العشرين مثل رواية «المفكرة الذهبية» التي ناقشت من خلالها «لا جدوى استثمار العلاقات الشخصية والاهتمام المتزايد بالعوالم الداخلية والطاقة البشرية في تعزيز النمو الروحي وما ينجم عن ذلك من اغتراب عن العالم المادي»(1)، وسيرتها الذاتية المعنونة «تحت جلد» والتي فازت بجائزة (جيمس تيت) لأفضل سيرة، و«أطفال العنف» (1951- 1959م) وهي رواية تعليمية تدور حول نمو وعي البطل داخل نفسه.

ومن الملاحظ أن (ليسنغ) قد اهتمت في بداية حياتها الأدبية بالكتابة عن العالم الخارجي للشخصيات، بيد أن أبطالها قد أظهروا ميلاً نحو البحث والاستقصاء بدلاً من الرقود والخمول، ثم تحول هذا البحث والاستقصاء شيئاً فشيئاً إلى الداخل، لتهتم بعد ذلك بدراسة الصوفية مؤكدة إيمانها بأننا جميعا جزء لا يتجزأ من وعي يسمو فوق ميل الفرد إلى العزلة والانفصام(2)، وقد ظهر ذلك في عدد من رواياتها حيث كان من بينها رواية «دفتر الملاحظات الذهبي» التي كتبتها عام 1962م مصورة من خلالها شخصية امرأة عصرية تحاول من خلال الأحداث أن تؤكد على حقيقة دورها الإنساني بعمق كبير.

ونتيجة لميلها باتجاه التصوف فقد عكفت على قراءة كتابات الكاتب الأفغاني (إدريس شاه) التي عكست من خلال المنحى الصوفي الروحاني حالة أسهمت في تطور الوعي والاعتقاد عند الفرد بأهمية فهم حقيقة الارتباط الخاص بينه وبين المجتمع الذي يعيش فيه، وفي ضوء ذلك تبلورت رؤية (ليسنغ) الفلسفية للحياة والواقع.

لقد عرف الكثيرون (ليسنغ) بوصفها كاتبة قصصية وروائية، لكن الكثيرين ربما لم يعرفوا بأنها كاتبة مسرحية منذ سنوات طويلة، وحينما نخوض في مسرحياتها فإننا لا نغفل الحديث عن المرجعيات الفكرية لها، إذ أن الكاتبة قد عاشت منذ بداية حياتها ظروفا استثنائية فرضت عليها فلسفة معينة في مشوارها الأدبي كما أسلفنا، وكان طبيعيا أن تتجه (ليسنغ) للدفاع عن حقوق الإنسان، وأيدت ضمن

كتاباتها أهمية إعطاء الحقوق للمرأة، حتى تم تشبيه مواقفها الايجابية من المرأة بمواقف الكاتبة الفرنسية (سيمون دي بوفواد)، وحينما تم سحق انتفاضة المجر أعلنت براءتها من الحزب الشيوعي البريطاني الذي تركته عام 1956م.

إن تلك المرجعيات الفكرية قد ألقت بظلالها على نصوص (ليسنغ) المسرحية الأربعة، فبعد عودتها من إفريقيا إلى لندن عام 1949م قدمت مسرحية «التيه» أو «كل في بيدائه» في أواخر الخمسينات، ثم توقفت عن الكتابة للمسرح إلى أن أصدرت عام 1996م مجموعة مسرحية جاءت تحت عنوان «اللعب مع النمر ومسرحيات أخرى»، وهذه المجموعة عبارة عن ثلاث مسرحيات هي: «اللعب مع النمر»، «الباب المغني»، و«كل برؤيته الخاصة».

في مسرحية «التيه» حاولت (ليسنغ) أن تضم صوتها إلى أصوات أعضاء مسرح الغضب في انجلترا، والذي كان يتزعمهم الكاتب الانجليزي (جون اسبورن)، لقد شكل (مسرح الغضب) حركة فنيةً حديثة في المسرح الانجليزي المعاصر، وهذه الحركة لم يكن لها وعيها السياسي أو هدفها الاجتماعي المحدد ،إلا أنها في حقيقتها قد جاءت انعكاساً حقيقياً للواقع السياسي الذي تبلور في بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية، فقد عاش كتاب (مسرح الغضب) ظروفاً صعبةً مثقلة بالأزمات، ولم يغب عن بالهم أن الحرب لم تحقق لهم ولأبناء جيلهم سوى الحسرة والضياع، وانهيار الآمال والنوازع الإنسانية، لذلك فقد قام هذا المسرح على الاشمئزاز الصريح والواضح مما يجري في الواقع من أحداث أثرت على أشكال النظام الاجتماعي، فكانت المناقضات السياسية والاجتماعية التي طرأت على حياة (ليسنغ) في هذه المرحلة معياراً حقيقياً للأعمال التي كتبتها.

إن تناقض الأحداث التي ازدادت حدتها في المجتمع الانجليزي بعد الحرب وفي الأوساط العمالية بصفة خاصة، قد غيرت بشكل واضح المفاهيم الاجتماعية لتحدث بذلك هزة صدمت المسرح الإنجليزي صدمة شديدة أخرجته من وقاره التقليدي.

ولم يكن جيل (مسرح الغضب) في انجلترا ببعيد عن تأثيرات الحياة المادية التي فرضتها النزعة الآلية التي تغلغلت في المجتمع الإنجليزي بعد ظهور الثورة الصناعية في أوائل القرن التاسع عشر، «الأمر الذي ترك أثره العميق على الحياة الاجتماعية والروابط الأسرية والقيم الأخلاقية، وقد ارتفعت صرخات عدد كبير من المفكرين والأدباء في انجلترا طوال قرن من الزمان يحذرون من أخطار هذه الحياة الآلية التي تقتل روح الفرد وتحوله إلى ترس في آلة، يتحرك في أطار قوته الطاغية دون وعي أو إرادة، والتي تفسد جمال الأشياء وتحولها إلى أنماط قبيحة يحكم على قيمتها بمدى نفعها المادي المباشر لا غير. ومن أخطر ما ينجم عن سيادة الآلة. وسياسة التخصص والإنتاج الكبير – هو انعزال الفرد وشعوره بعدم الانتماء لشيء ماء خارجه، سواء كان هذا الشيء فردا آخر أو أسرة أو قيمة اجتماعية أو هدفا محدداً»(3).

لقد انبثق (مسرح الغضب) من قلب الأحياء العمالية في فترة المد الاشتراكي الذي صاحب قيام حكومة العمال في أعقاب الحربين العالميتين، وفي تلك الفترة كانت (ليسنغ) عضواً فاعلاً في الحزب الشيوعي البريطاني، وقد سخرت جهودها للدفاع عن حقوق الإنسان ومكتسباته، فكان توجهها باتجاه مسرح الغضب هو بمثابة إعلان عن صيحة إنسان ضاق ذرعاً بما حوله وعجز عن السيطرة على أعصابه فاندفع يشتم دون الوقوف عند حد معين، إنسان يصرخ غاضباً مما يحدث في العصر الذي يعيش فيه من دوافع اليأس والتمزق والألم.

إن صورة الغضب التي يعبر عنها (اسبورن) وغيره من

الكتاب أمثال (ليسنغ)، لا تخضع لأي قانون أخلاقي أو ديني مما يتعلمه التلاميذ في مدارس الحكومة، بل يستند إلى ضمير اجتماعي قوي ومتحرر، ينفر من العلاقات الاجتماعية القائمة ومن الكنيسة الإنجليزية ومن الصحافة، لتبدو الشتائم واللعنات هي التي تتردد على ألسنة كثير من الشخصيات بعيداً عن حدود اللياقة والأدب.

تصور مسرحية «التيه» نوعاً من الصراع بين جيلين في المجتمع الإنجليزي المعاصر، حيث تتعرض المؤلفة لنواح عديدة من أزمة الإنسان في المجتمع الصناعي الرأسمالي المتقدم، وذلك من خلال عرضها للصراع بين جيلين منفصلين يعبران عن القديم والجديد، إذ تقدم لنا أماً في العقد الخامس من عمرها واسمها (ميرا بولتون) وهي تمثل الجيل الذي أمضى صدر شبابه في معاناة أهوال الحرب العالمية الثانية، وابناً يمثل الجيل الجديد واسمه (توني بولتون)، وهو ينتمي لجيل موزع بين نمطين: إحدهما وصولي منافق تنتهي إليه مع تسلسل الأحداث مقاليد القيادة، والآخر جيل غاضب ويائس نتيجة لقناعاته بان المعارك التي خاضها الجيل السابق لم تزد العالم إلا دموية وشراً، وان الوفرة المادية التي يلهث الجميع لتحقيقها هي في حقيقة الأمر لا تحقق إلا غربة الإنسان واستلابه، وهذا الجيل هو جيل عاجز عن تحديد أي هدف له في الحياة، لذلك نجده يصب لعناته على كل شيء يصادفه.

تبدأ المسرحية من لحظة عودة الابن (توني بولتون) إلى المنزل بعد أن أنهى خدمته العسكرية ليجد الأم منهمكة في الإعداد لاجتماع عام يدعو إلى منع استخدام القنبلة الهيدروجينية من قبل الحكومة البريطانية، وحينما يحضر الابن تشكر الأم الظروف التي لم تجعل ابنها يذهب في أي من الحملات العسكرية البريطانية التي توجهت إلى كينيا أو السويس أو قبرص، لأنه ربما كان سيقتل من أجل قضية لا يؤمن بها،وحينما يسمع الابن وجهة نظر الأم يخاطبها قائلاً: «أن يقتل الإنسان من أجل شيء يؤمن به هذا بالتأكيد نوع من الترف في هذه الأيام، شيء كان يتمتع به جيلك. أما الآن، فإن الإنسان يقتل فحسب»(4).

وهذا الجيل الذي ينتمي إليه الابن يرى في أن الأفكار التي يتبناها الجيل الذي قبله هي أفكار عتيقة بالية إلى درجة تثير السخرية، فهو ليس له في الحياة هدف محدد، ويعبر في الوقت نفسه عن يأسه من الكفاح السياسي لأنه لا يجدي نفعاً، ولا يتحمل نتائجه الخطيرة إلا عامة الشعب، وهو جيل يعيش خيبة كبيرة من الأمل في أن يحقق الطمأنينة والسلام الروحي من خلال الرخاء المادي، تقول الأم مخاطبة ابنها: «يمكنك أن تدعي أن كل جيلنا قد فضح، وأفلس أخلاقياً، وأن علينا أن نتخذ قراراً جماعياً بالتقاعد والسكون حتى تنتهي حياتنا..... إن علينا أن نعترف بفشلنا التام ونترك كل شيء في أيديكم، في أيدي الشباب المناضل المجيد الذي يرفع رايات نظيفة – إن كانت لديه أية رايات – أليس كذلك؟»(5).

إن (توني) يرى في أن المنجزات التي حققها الجيل السابق من رخاء مادي قد أثرت سلباً على أبناء الجنس البشري، حيث عززت حالات العزلة والاغتراب لديهم، وأصبحوا كأنما يعيشون حياتهم في صحراء شاسعة تفصلهم عن بعضهم استحكامات وأسلاك شائكة في ظل غياب لغة التواصل المشتركة، لذلك فلا عجب أن نرى (توني) لا يعرف ماذا يريد من هذه الحياة، فهو كثير الحديث عن رغبته في أن ينبذ حياة النفاق الاجتماعي ويحيا حياة المشردين، ويقف بالضد من حالات التحلل والفوضى في العلاقات الأسرية والجنسية التي يراها، لكنه في النهاية يستسلم للواقع، وهو يرى في كثرة علاقات أمه بالرجال عنواناً للرذيلة ومع ذلك يظل متشبثاً بها، من منطلق أناني، متخذاً إياها سنداً له في الحياة.

إن الجيل القديم الذي عاش أهوال الحرب قد أخذ على عاتقه خوض معارك دموية لتجنب ويلات حرب ثالثة، وناضل فيما بعد من أجل تحقيق التقدم الاقتصادي والاجتماعي، لكن هذا الجيل عانى فيما بعد من عوامل التحلل والشيخوخة التي دبت في أوصال اليسار البريطاني، حيث انتهى إلى الشك في كثير من القيم التي ناضل من أجلها، وإلى متاهات مؤلمة من الضياع عمقتها الحيرة الكاملة إزاء المستقبل، تقول الأم مخاطبةً ابنها (توني):

«ميرا: هناك أشياء كثيرة طالما تمنيت أن أفعلها، ولكني أحجمت (تضحك)، ربما آخذ المبلغ وأتجول في العالم، ولم لا؟ أو ربما أتحول إلى متشردة، بإمكاني أن أكون متشردة، كما تعرف. باستطاعتي أن أخرج من هذا البيت ومعي كل احتياجاتي في حقيبة صغيرة... وسأفعل هذا أو ربما أستقل تلك المركبة الراحلة إلى منطقة التجارب النووية في المحيط الهادي - كنت أريد أن أفعل ذلك، لكني أحجمت، من أجلك. (...). لقد قاربت سن الخمسين – صحيح أن الأمر كله لا يستحق، غير أن الخوف لم يتسرب إلى نفسي قط من أن أخاطر وأقع في أخطاء. لم أنشد في حياتي الأمن والسلام ولا الاحتماء وراء جدران الحياة المحترمة - التي تنشدها أنت أيها البرجوازي الصغير الملعون. يا الهي، يا لسخرية القدر – نحن ننجب جيلاً من صغار الكتبة والموظفين و... جيل حقير هزيل يحسب معاشه قبل أن يتخرج من المدرسة... جيل من صغار البرجوازيين الحقراء»(6).

وهكذا فإن الجيلين قد وصلا إلى مأساة حقيقية بفعل الشعارات الزائفة للسياسيين، والتي يعلن (توني) في النهاية رفضه لها ، فهو لا يريد أن يقال عنه أنه شجاع وبطل، فقد سئم كل القضايا التي تم وصفها بأنها قضايا نبيلة.

ومهما يكن من أمر فإن مسيرة (ليسنغ) مع أعضاء مسرح الغضب لم يكتب لها الاستمرار، إذ هجرتهم غضباً من وسائلهم في معالجة بعض القضايا الاجتماعية، وفي تلك المرحلة التقت بالكاتب الأمريكي (كيرت فونجوت) صاحب العديد من الروايات التي تنتمي إلى أدب الخيال السياسي، حيث أبدت إعجابها بما كتبه ونشرت رواية (مذكرات بان على قيد الحياة) عام 1960م، والتي تحدثت فيها حول مدينة أصابها وابل من السماء فمسخت شخوصها وتغلغلت الكوابيس فيها، ولم تعد (ليسنغ) للمسرح بعد تجربتها مع أعضاء مسرح الغضب إلا مع نهاية القرن العشرين وذلك حينما أصدرت مجموعتها المسرحية «اللعب مع النمر ومسرحيات أخرى» عام 1996م.

الهوامش:

1- درويش، محمد، مقدمة رواية مذكرات من نجا، بغداد: دائرة الإعلام – سلسلة المأمون، 1990م، ص 7.

2- المصدر نفسه ص 13.

3- زهران، سعد، مقدمة مسرحية التيه أو كل في بيدائه، القاهرة: وزارة الثقافة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966م، ص 12.

4- ليسنغ، دوريس، التيه أو كل في بيدائه، ترجمة، سعد زهران، القاهرة: وزارة الثقافة، الدار القومية للطباعة والنش، 1966م، ص 31.

5- المصدر نفسه، ص 101.

6- المصدر نفسه، ص 196- 198.

رواية «القدس حرة» لعقيل أبو الشعر

ترى النور بعد عقود من البحث عنها

محمد جميل خضر



بعد 91 عاماً على كتابتها بلغة غير لغتنا العربية، ترى رواية عقيل أبو الشعر «القدس حرة.. نهلة (غصن الزيتون)» النور، بفضل جهد متواصل وحثيث بذلته الباحثة د. هند أبو الشعر، ومن ثم في إطار مصادفة جعلت الباحثة وجهاً لوجه في باريس مع الرواية أثناء حضورها مؤتمر «تاريخ الأردن وآثاره» الذي أقيم في عاصمة النور صيف العام 2010.

تذكر د. هند أبو الشعر جهد الشابة الأردنية سوسن خريس المبتعثة من جامعة اليرموك إلى جامعة السوربون لمساعدتها في وصولها إلى رواية «القدس حرة»، وهي أول عمل لعقيل كتبها باللغة الإسبانية عام 1920، وقد نُشرت الرواية في باريس عام 1921.

قد تصعب قراءة الرواية بسبب ظروف عديدة يستنتجها القارئ، لكنّ المقدمة التوضيحية المستفيضة التي وضعتها د. هند أبو الشعر قد تساعده على حلّ بعض إشكالياتها، وتأتي أهمية مقدمة د. هند أبو الشعر لرواية عمها أو ابن عم أبيها على التحديد، في سياق القرابة والخصوصية بينها وبين

كاتب أردني

الروائي. وفي سياق الأحاديث التي ظلت تسمعها وهي صغيرة عن المبدع المهاجر، والصحفي الذي ذهب دون عودة، وهي أحاديث ظلت تتواصل، وتأخذ مناحٍ متنوعة ومتباينة، حتى خالتها هند، كما تقول الباحثة، تتحدث عن وهم أو أسطورة أو شخصية وجدانية. وهي خشيت، قبل أن تقع على الرواية، وتقرأ ترجمتها العربية التي تصدى لها بجهد استثنائي د. عدنان عبد الحميد كاظم، أن بعض ما كان يجري تداوله حول عقيل فيه شيء من المبالغة أو غياب الدقة. وهي خشية زالت بعد قراءة الرواية.

تطرقت مقدمة د. هند إلى ظروف ترجمة الرواية، وأهمية تعاون وزارة الثقافة ممثلة بوزيرين: الشاعر جريس سماوي، والأستاذ الدكتور صلاح جرار، وخصّت الأخير بشكر مضاعف كونه ممن يقدرون الأدب الإسباني، أو الأدب المكتوب باللغة الإسبانية، لاطّلاعه المهم والعميق على الأدب العربي في الأندلس، ولمعرفته المتعددة باللغة الإسبانية ومهاراته فيها.

لا تكتفي د. هند بمقدمة حول ظروف إصدار الرواية، بل تقدّم قبل قراءة الرواية قراءتها الواعية الاستشرافية، وتقدّم معلومات مهمّة قبل النص وبعده.

وترى د. هند أن النص يمثل الإرهاصات الأولى للأدب الروائي الأردني، ومن جهة نظر أخرى كُتبت الرواية في ظروف قلقة وغير واضحة. فالتاريخ المثبت على صفحات الرواية وأجزائها ويومياتها، يبدأ في شهر آب من عام 1920، مما يعني أن المملكة السورية كانت قد انهارت للتو، وكان الملك فيصل ملك سوريا قد غادرها، وشرقي الأردن (جنوبي سوريا) بلا هوية بعد سقوط المملكة السورية، بمعنى أنه لم يتشكل بعد كيان سياسي يمثّلها. أما القدس فكانت منذ عام 1917 تحت سلطة الإنجليز، الذين عملوا كل ما بوسعهم لإقامة الوطن القومي اليهودي، وتهويد المدينة المقدسة. هذا هو الإطار الزمني الصعب. تقول د. هند: المكان الحميم للرواية الواقعة في 239 صفحة من القطع المتوسط، والجامع صاحبها بين لغة الخبر الصحفي، والتأمل الفكري الأدبي المعرفي، والمتضمّن شيئاً من التشويق، والوصف للقدس وجوارها في ذلك الزمن الذي عاشه عقيل هناك، وتعريفاً دافئاً وذكياً وذكياً بالشخصيات وطبائعها وردود أفعالها أمام تصاريف القدر، والمؤامرة الكبرى على القدس وفلسطين، وفق حس قومي يُحسب للكاتب في ذلك الزمن البعيد والملتبس.



لوحة للفنان ياسر الدويك

الحوارات الثقافية

حميد سعيد

ليس من عامل منتج على الصعيد الثقافي، إلاّ واضطرته وسائل الاتصال، مقروءة ومسموعة ومرئية، إلى حوارات ثنائية حيناً، بين سائل ومجيب أو إلى ما يتجاوز هذه الثنائية إلى حوار يشارك فيه عدد من المعنيين، حيناً آخر.

وباتساع منابر الإتصالات وتعددها وتنوعها، وزيادة مساحات ما تقدمه للمتلقي، وبخاصة بعد انتشار الحاسوب ومؤسساته ومواقعه وعناوينه، ومثلها الزيادة الهائلة في عدد ساعات البث الصوتي والمرئي، تضطر جميعاً إلى ملء فراغاتها ومساحاتها المفتوحة، فيأتي الكثير من هذه الحوارات، مكرراً وبارداً ومرتبكاً.

فإن انصرف حديثنا إلى حوارات الوسط الفنّي، من مطربات ومطربين وممثلات وممثلين وراقصات وراقصين، ومن إليهن وإليهم، وهي التي تملأ فضاء الإتصالات، نهاراً وليلاً، كان على الناس أن يعرفوا، كلَّ شيء عن أمورهم، من ثرثرات لا أول لها ولا آخر، وليس لها من ضابط ثقافي أو اجتماعي.

ورغم كون علاقتي بالتلفاز، شبه معطوبة، فلا أتابع مثل هذه الحوارات، إلاّ حين أكون مضطراً، إذ أشارك آخرين مكاناً، ألاحظ وآمل أن تكون ملاحظتي هذه دقيقة، إن الوقت الذي يمنح لفنانة مبتدئة، في الإطلالة على عباد الله لتتحدث إليهم عن أدق خصوصياتها، ليتعلموا منها دروساً تنفعهم في الدنيا والآخرة، ومثل هذا الوقت يكون أطول من الوقت الذي كان يمنح للعقاد أو توفيق الحكيم أو بنت الشاطئ.

ومما يُلاحظُ أيضاً أن الكثيرين من الكتّاب والأدباء، يستجيبون لدعوات الحوار، من أي المنابر جاءت، ومن أي الأشخاص، من دون ممانعة أو حدود أو تدقيق، فيستقبلون أسئلة مكررة وسطحية، تتكرر معها إجاباتهم، وتأتي مسطحة ساذجة، ومثل هذه الحوارات، لن تكون أكثر من إعلانات غير مقروءة، أما النمط الآخر الذي تحدثنا عنه من قبل، فليس سوى تقولات، لا تستأثر إلاّ باهتمام من لاأهتمام له، فلا تثير قضية ولا تطرح سؤالاً، ولا تدخل من أي باب إلى محيط الحوار الثقافي بمكوناته المعرفية.

شاعر عراقي.

لقد سبق لي أن قلت: إن الكثير من الصحف والأقسام الصحفية فيها، تعتمد إجراء الحوارات، ثقافية كانت أم غير ثقافية على صحفيين غير مؤهلين مهنياً، ويكلف بهذا العمل، متدربون مبتدئون، ومما لا يغيب عن ذاكرتي، وكنت يومها في القاهرة، فاتصل بي صحفي صديق أحترمه وأقدره، يعمل في إحدى الأسبوعيات، واقترح علي حواراً ثقافياً، فوافقت، وبعد حين جاءت صحفية شابة لبقة لا تخلو من ذكاء، وابتدأتني بالحديث، لتعرف ماذا أكتب؟! وهذا ما أثار حفيظتي، فقررت، أن لا أجري الحوار الذي جاءت من أجله، فأي حوار هذا الذي يكون الطرف الآخر فيه لا يعرف شيئاً عمن يحاوره، وماذا يمكن أن ينتج عنه؟! ثم ضيفتها واقترحت عليها تأجيل الحوار.

حين أستعيد هذه الحادثة، إنما أريد أن أشير إلى نوع من الحوار الثقافي، تقدمه منابرنا الثقافية والإعلامية، يفتقد إلى احترام القارئ، لكن في الوقت ذاته، نقرأ حوارات يجريها نقاد مثقفون ومحررون مهنيون، شكّلت وتشكّل مصدراً من مصادر المعرفة وقراءة تجارب الآخرين، ممن يُجرى مثل هذا الحوار معهم.

إن الحوارات الثقافية الجادة، لا تتعلق بسيرة الذين يحاورون فيها فحسب، بل تكشف عن عمق ثقافي ووعي نقدي لدى طرفي الحوار، وتتسم بالجدية وعمق القول وجدته، حيث تتمثّل مصادر المعرفة في جميع منابعها، لكن ما يفكك أثر هذه الحوارات العميقة والجادة، توزعها في المصادر، وتوزعها زمنياً ومكانياً أيضاً.

في حواري المطوّل مع الصديق الشاعر هشام عودة، الذي نشر في كتاب «الشمعة والدرويش» قلت: «لو كنت الآن قريباً من مكتبتي وإرشيفي، لعملت على جمع حواراتي المهمة في كتاب، لا أشك في أنه سيكون مصدراً من مصادر قراءة تجربتي الثقافية والحياتية، إبداعاً وسيرة».

إن طبيعة الحوار وما تختزنه الأسئلة من إشارات وما تثيره من قضايا وتتناوله من مواقف وأفكار، تجعل منها أحياناً، إبداعاً حقيقياً، لذا حين يكون الحوار حقيقياً، أي أن يكون طرفا الحوار على قدر واحد أو متقارب من الوعي والمسؤولية تجاه ما يقال، ومثل هذا الحوار كان السمة الأساسية التي طبعت الثقافة الإنسانية بطابعها، ويكفي أن نتذكر الثقافة الإغريقية وعلى وجه التحديد نصوصها الفلسفية، حيث قدمت أهم إنجازاتها من خلال الحوار، سواء كان هذا الحوار حقيقياً، أي بين اثنين أو أكثر من المتحاورين، أو افتراضياً، حيث يكون الكاتب «الفيلسوف» هو الذي يطرح الأسئلة وهو الذي يجيب عنها.